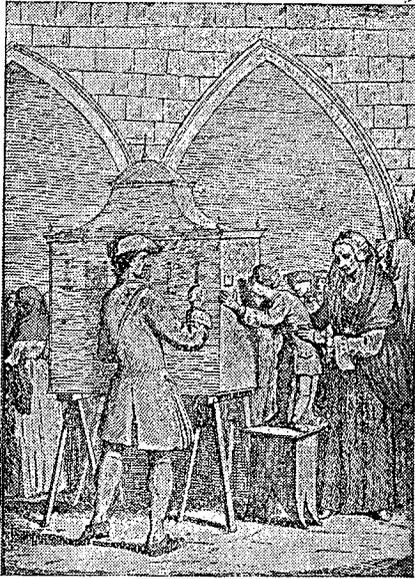
BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo nïovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO X - NUMERO 6 - GIUGNO 1949

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859.963 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 · Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Per una vera cineteca

Al recente convegno della critica cinematografica in Roma esposi brevemente le ragioni per le quali si deve auspicare la formazione di una cineteca di Stato, dotata di tutti i mezzi necessari per l'assolvimento del suo compito.

Gli studî cinematografici in questi ultimi anni si sono notevolmente sviluppati, particolarmente in Italia. Intorno al fatto filmico si sono venuti sempre piú polarizzando gli interessi degli uomini di cultura: con la filmologia il cinema ha fatto il suo ingresso nelle Università e si spera, in un tempo non lontano, vinte le naturali diffidenze accademiche, di veder creare delle cattedre di storia del film, accanto a quelle esistenti di storia dell'arte e di storia della musica, anch'esse, del resto, abbastanza recenti.

La letteratura cinematografica italiana ha raggiunto un piano di maturità critica, particolarmente per opera di giovani intellettuali che si sono dedicati con molta passione e altrettanta serietà a questi studî. Le pubblicazioni specializzate hanno una maggiore diffusione di quello che generalmente si pensi. Due mondi che si ignoravano del tutto (quello del cinema e quello della cultura) ora si sono accostati e si vanno compenetrando.

Stando cosí le cose, mi pare evidente che lo Stato debba non disinteressarsi a questo importante movimento spirituale e dedicare alcune briciole dei notevoli aiuti che vengono concessi all'industria cinematografica, anche agli studî filmici, mettendo a disposizione degli studiosi quegli strumenti indispensabili che essi non possono procurarsi coi loro mezzi. Il primo di questi è, a mio avviso, una cineteca. Non è possibile, infatti, parlare di critica e di storia dell'arte quando manca la base fondamentale: la documentazione. Purtroppo molta filologia cinematografica resta imprecisa proprio per una tale mancanza, sicché non hanno, poi, tutti i torti gli ambienti accademici quando sorridono di storie *o di* poetiche *del cinema che della storia seriamente intesa e della poetica sono la parodia. Troppo spesso si parla di un film per averne lette tre righe in qualche volume che si rifaceva anch'esso a una pubblicazione piú antica o a una*

vecchia critica di giornale o addirittura a qualche foglio pubblicitario. Troppo spesso si proiettano film cosiddetti « classici », privi delle sequenze piú importanti, senza che gli specializzati, per cui sono fatte tali proiezioni, lo sappiano o se ne avvedano.

Tali residui di una mentalità dilettantesca e superficiale, che si accontenta solo delle grosse parole (storia, critica, estetica ecc.) e non bada alla sostanza, non potranno mai scomparire fino a che la cultura cinematografica non sarà portata al livello della cultura vera e propria mettendole a disposizione quegli strumenti che le sono indispensabili.

Solo lo Stato può fornire i mezzi necessari per raccogliere e conservare le opere piú importanti prodotte sino ad oggi e quelle che si produrranno in avvenire. Solo lo Stato può, con opportuni provvedimenti legislativi, far sí che industriali e commercianti di film compiano quello che è un elementare dovere nei confronti della cultura in un paese civile, come avviene, del resto, per gli editori, la cui industria non è cosí protetta e appoggiata come quella del cinema.

Una cineteca di Stato deve esclusivamente servire alla conservazione dei film onde permettere agli studiosi la loro consultazione. Esigenza, questa, che non si riferisce solo ai filmologi, ma a tutti quegli studiosi che possono avere bisogno, in funzione dei loro stessi studî, (storici, letterari, sociali ecc.) di documentarsi anche attraverso i film. Solo una cineteca di Stato può essere a disposizione di tutti e permettere a chi lo voglia una rapida consultazione.

L'esigenza, dunque, mi pare piú che ragionevole, e se fin'ora non si è riusciti a soddisfarla è perchè, come dicevo sopra, non tutti gli uomini di cultura si rendono perfettamente conto della sua importanza, ché altrimenti la richiesta non dovrebbe partire soltanto da quei pochi che coltivano gli studî cinematografici, ma dalla generalità degli studiosi italiani.

E' accaduto, invece, che la proposta da me avanzata al convegno della critica cinematografica ha incontrato opposizione da parte di taluni che fanno capo a cineteche private. Lodevolissime iniziative, queste, sulla cui utilità nessuno discute e che è bene aiutare come è stato fatto sin qui, ma che non rispondono a quelle serie necessità di cui si è discorso. Sarebbe come dire che essendovi le biblioteche circolanti quelle nazionali divengono inutili.

Mi pare assai strano che da parte di privati, i quali, ripeto, sono dei benemeriti, si tenda a monopolizzare un settore cosí importante per la cultura nazionale. Queste cineteche private possono seguitare a svolgere la loro attività, che consiste sopratutto nel far circolare attraverso i cineclubs i film di cui esse dispongono, compiendo un'opera importante e ne-

cessaria come la divulgazione della cultura cinematografica. La cineteca di Stato potrà anche contribuire ad arricchire il fondo di queste istituzioni, fermo restando che il suo compito principale rimane ben diverso: raccogliere e conservare per la possibile documentazione degli studiosi le piú importanti opere cinematografiche. Tale consultazione, puramente individuale, dovrebbe sempre aver luogo nella sede della cineteca. Schedari, archivi fotografici, raccolta di sceneggiature ecc. dovrebbero completare la cineteca stessa la cui funzione, ripeto, dovrebbe essere quella di mettere a disposizione dello studioso tutto il materiale di cui esso può avere bisogno.

Se si vuole che gli studî cinematografici non restino nel campo del dilettantismo, piú o meno intelligente, si dovrà un giorno o l'altro arrivare a questo anche a costo di urtare, come è inevitabile, qualche interesse privato.

Ma non siamo in un periodo in cui l'interesse privato deve o dovrebbe sempre piú cedere il passo a quello collettivo?

Luigi Chiarini

Spazio Tempo Cinema Arte

La teoria della relatività, se spogliata del rinnovato oggettivismo nel quale essa cade — quando per esempio definisce lo spazio-tempo come un *continuo* quadrimensionale entro il quale gli accadimenti sono collocati; oppure allorché sostituisce gli avvenimenti agli oggetti, come consistenza trascendente dell'universo — può aiutare molto bene a chiarire alcuni aspetti essenziali del problema dell'espressione cinematografica.

Consideriamo specialmente uno dei postulati basilari di tale teoria, specie nella formulazione sviluppata che essa ha avuto nelle trattazioni dell'Enriquez e del Giorgi. Entro un limite di esperienza e di misura ristretto, essi dicono, non assoluto o trascendentale, ma relativo, l'ordinamento temporale può riuscire il medesimo per molti osservatori, e come tale può essere rilevato anche per mezzo di apparecchi registratori, come la macchina cinematografica da ripresa. Ed aggiungono: l'ordinamento temporale degli avvenimenti non ha alcuna validità che possa definirsi obbiettiva, cioè presunta indipendente dall'osservatore o dagli osservatori circonstanziati, e in generale dal soggetto pensante.

Malgrado la pesante eredità storica che deriva dalla tradizione delle « scienze della natura » (che motivò anche in Kant la reintroduzione della *cosa in sé* origine dei dati sensibili), vediamo qui una traduzione di immanentismo, o storicismo che si dica, nel campo della scienza. Che è derivata, in sostanza, però sempre dalla dottrina kantiana della soggettività del tempo e dello spazio, funzioni a priori dell'attività conoscitiva o dialettica dello spirito.

Poiché, trasponendo in termini di esperienza filosofico-storica od umanistica, che cosa significa alla perfine tale dottrina relativistica? Niente altro che questo: che l'ordinamento temporale (o meglio sarebbe dire addirittura, come vedremo subito, gli infiniti ordinamenti temporali) che noi esperiamo od accettiamo, produciamo o ricostruiamo, non è — come supponeva la vecchia filosofia metafisica — una realtà oggettiva, un ente, ma è una costruzione spirituale storicamente determinata, variabile, una creazione, che può essere divenuta « convenzione », essersi grammaticalizzata da linguaggio in lingua (usiamo a scopo di chiarezza una partizione vossleriana).

E se svolgiamo ulteriormente in modo rigoroso questa affermazione per ciò che riguarda la configurazione della dimensione « tempo » nell'espressione in generale, ed in particolare nell'espressione cinematografica, dobbiamo concludere che il « tempo » come valore costitutivo dell'espressione cinematografica, non è il « tempo » trascendente od oggettivo od assoluto o

divino quale fu inteso dall'antichità fino a Leibnitz ed a Locke, né tanto meno semplice convenzionale « durata » aritmeticamente suddivisa, ma è un modo storico di linguaggio, che non ha realtà o norma fuori della propria interna necessità o ispirazione: un « tempo » soggettivo o storico, appunto.

Illusione grossolana è quella di coloro, dunque, che intendono il « tempo », quale si rende evidente nell'espressione cinematografica o nella musica o nella poesia, come un tempo in sé, assoluto, oggettivamente reale ed onninamente eguale a sé stesso. E per ciò accusano l'espressione cinematografica segnatamente, cioè quell'espressione in cui si constata in modo piú palmare l'aspetto temporale, anche proprio come cronometrica durata, di un inevitabile costituzionale limite di naturalismo. E ciò facendo, si deve aggiungere, compiono anche un secondo grossolano errore, e cioè quello di giudicare l'espressione cinematografica — come ogni altra, del resto — non già nel suo farsi, nell'idealità del suo processo, ma nella sua meccanica trasmissione o riproduzione (mercè l'apposito apparecchio ottico-meccanico).

Il naturalismo è dunque, invece, soltanto nella concezione inadeguata, ancora metafisica o addirittura empirica, di tali critici, i quali consapevolmente od inconsapevolmente si trovano in uno stadio di cultura anteriore non solo allo storicismo, ma anche alle stesse piú moderne concezioni della scienza della natura, quelle relativistiche, riguardo al concetto di « tempo ».

E inoltre, se dalla impostazione della scienza relativistica risaliamo alla sua matrice, alla dottrina kantiana — conservata esplicitamente come valida anche dal Croce — che lo spazio ed il tempo considera forme a priori dell'intuizione pura, diventa chiaro che non si può nemmeno parlare, se non per traslato o per soccorrente abbreviazione didascalica, di « tempo », ma in concreto sempre di *un* tempo determinato, individuato, integrale di ogni espressione.

Il tempo di Chaplin non è quello di Stroheim; quello di Pabst non è il tempo di Vidor. Ma nemmeno il tempo di Raffaello è quello del Bernini; né quello di Morandi è quello di Picasso; o quello del Foscolo è quello del Petrarca. Ipotizzare un « tempo » oggetto o natura, equivarrebbe a pensare la grammatica o la sintassi (astratti schemi o postume costruzioni logiche) come presupposti dell'espressione, anzi madri dell'espressione, una « lingua in sé » che avesse esistenza e valore prima e fuori dell'uomo spirituale parlante, che ne sarebbe un semplice veicolo, o nella migliore delle ipotesi un sommesso partecipe.

Quanto si dice a proposito del « tempo » si dovrebbe ripetere, s'intende, in coincidenza inestinguibile, a proposito dello « spazio »: tali forme essendo distinguibili, ma sempre nella sintesi della attività intuitiva-conoscitiva. E' subito chiaro, infatti, che la creatività figuratrice di Chaplin è indistinguibile dal suo « tempo », con cui fa tutt'una cosa. E come non si potrebbe, esteticamente parlando, teorizzare lo stile figurativo di Chaplin come stile in sé o stile normativo, cosí, altrettanto evidentemente, sarebbe arbitrario del tutto indurre che la forma « tempo » (spazio) propria dell'intuizione-espressione chapliniana sia riconducibile ad una norma o misura generale ed astratta, che coincida per esempio con la partizione cronometrica dell'orologio solare, ovvero con la capacità massima di fissazio-

ne dell'immagine semovente nella retina, stabilita secondo i dati approssimativi dell'ottica. E che questa convenzione di ritmo temporale sia la stessa, identicamente valida per Pabst, o Vidor, o Griffith. Basti a questo proposito ricordare il carattere profondamente, quando non radicalmente, diverso, col quale si attua l'immagine, il ritmo figurativo di ognuno di questi registi.

E, cosí introdotti, poniamo una domanda. E' poi vero quanto afferma la dottrina relativistica, nella parte che abbiamo citato come per noi piú interessante, e cioè che un ordinamento temporale convenzionale (nel senso che è accettato da molti, od anche da una generalità di circostanziati osservatori, o uomini capaci di esprimere e di intendere) può avere un carattere di medesimezza, di identità, pur nel limite relativo di un'esperienza, cui sfuggano diversi ordini di avvenimenti e di relazioni?

Non è accettabile la premessa della dottrina, che cioè un ordine assoluto e trascendente vi sia, coesistendo i relativi, che tali appaiono appunto, e come tali possono essere definiti, in virtú della ammissione di quel presupposto metafisico.

Spazio e tempo, quando siano assunti quali astrazioni matematiche o fisiche, non hanno di comune, con le categorie dell'intuizione, altro che il nome: queste reali nell'attività conoscitiva che in esse si articola, quelle pseudoconcetti strumentali, per usare la ormai classica definizione crociana. La teoria della relatività discende doppiamente da Kant: assumendo la « cosa in sé », ed insieme la soggettività dello spazio e del tempo. La filosofia moderna ha risolto o superato l'elemento metafisico o trascendente rimasto come residuo nella dottrina kantiana, ed ha teorizzato spazio e tempo nell'immanenza dialettica dello spirito pensante (un tentativo affine, nell'ordine dell'esperienza psicologica, è quello, unificatore anch'esso a suo modo, fatto dal Bergson nel suo saggio sui *dati immediati della coscienza*).

Non vi possono dunque, logicamente, essere due coesistenti e contraddittorie teorie della conoscenza intuitiva. La sola proposizione vera (cioè piú chiara e svolta) è la seconda: e si deve concludere, perciò, che non è a rigore concepibile una categoria « tempo » che non sia unicamente concreta nella dialettica dell'attività intuitiva del soggetto.

Certo, vediamo nel cinema un complesso di convenzioni, di formule fisse od apparentemente tali, rese piú evidenti dal medium macchinistico, sistemi di velocità di ripresa e di proiezione legati al limite di capacità ottica, e cosí via. Ma dovremo maravigliarci di questo, e tanto peggio, come è stato cosí spesso fatto, considerare questo fenomeno come un'adeguazione dell'espressione al mezzo tecnico, e quindi negare alla fine carattere di espressione al film?

Ma allora che cosa si dovrebbe dire della musica, dell'architettura, della pittura, del linguaggio parlato? L'articolazione fonetica (che può considerarsi non illimitata, come quella dell'occhio o del tatto) non è un dato, è una costruzione storica, cosí com'è un continuo e infinitamente differenziato processo. La grammatica, la sintassi, la metrica di ogni genere, la scala cromatica, la scala tonale, non sono entità divine poste *ab aeterno,* sono proiezioni storicamente determinatesi, e storicamente cangianti, della

riflessione logica-astratta sulla poesia o la pittura o la musica, trasposizioni in « leggi » generali ed organiche di atti creativi.

La intuizione figurativo-cinematografica, avveratasi sia nella forma in cui la « durata » esteriore dell'immagine era implicita, come nella pittura o scultura od architettura o grafica etc., sia nella forma in cui tale durata esteriore era esplicita, come nello spettacolo visivo, nella danza, nel rito, nella mimica etc., ha storicamente elaborato i suoi mezzi tecnici di esteriorizzazione o riproduzione, ed anche fissato « poetiche » o grammatiche o sintassi o regole di ogni genere, come si può verificare anche guardando superficialmente alla storia dello spettacolo visuale.

E non è dubbio che anche lo spettacolo cinematografico, nel modo con cui lo conosciamo oggi (accanto ad altri della stessa natura ma di diversa tecnica, permasti), sia un linguaggio assimilabile, per i suoi caratteri di struttura, di grammatica e di lessico, alla lingua letteraria storica che facciamo nostra esperienza soggettiva , e che considerata nella sua astratta configurazione è ancora per tanti aspetti il linguaggio di alcuni poeti latini ordinato con logica razionalistica, come un ente od un mondo compiuto, da Quintiliano in poi.

Ma, detto questo, potremo identificare, ridurre l'espressione di Chaplin, di Pabst, di Vidor, di Stroheim, di Griffith, e cosí via, ad una astratta grammatica o sintassi *ne varietur* del film: grammatica e sintassi che peraltro sono state ripetutamente fatte, e dai piú vari punti di vista, ma, e ciò è significativo, estraendo per cosí dire dalla viva opera poetica di quegli autori, visioni, intuizioni e forme, che sono state oggettivate poi come regole, schemi o tipi generali-normativi della visione cinematografica?

E' chiaro il contrario, di fatto. Dalle immagini od espressioni si traspone e fissa la « lingua ». Che questa poi, quando sia assunta nella sua regolamentazione, nella schematicità dei suoi canoni, possa anche divenire un precedente, ed in senso attivo o passivo, propulsivo di nuove immagini o movenze, o mortificante e limitativo, e perciò possa caratterizzare momenti od aspetti di un creatore cinematografico, non maraviglierà, neppure: si pensi, nella poesia, alla frequente schiavitú del Tasso verso la sua mente letteraria o teorica; ai limiti posti al Manzoni dalla sua dottrina sulla lingua ed anche da certi aspetti delle sue credenze religiose; ai castighi lamentevoli che tradizioni e programmi influissero talvolta ad Ingres; e via e via. Questi sono caratteri della storicità della loro espressione, né è concepibile espressione che non sia storicamente determinata: ed è compito della critica, almeno di quella storica, chiarirli volta a volta con precisa aderenza, ai fini dell'intendimento verace dell'opera d'arte.

Carlo L. Ragghianti

Cinema e linguaggio

Dopo cinquant'anni di tentennamenti, di ricerche e di indecisioni, la conoscenza del cinema come linguaggio e come arte, non è cosí progredita da impedirci di arrischiare ancora l'abbozzo di una teoria generale.

Del resto il cinema, durante questi primi cinquant'anni di storia, non ha mai cessato di esser coinvolto nella complicata meccanica dei perfezionamenti tecnici. In fatto di arte cinematografica l'artista ha subíto come uno schiavo la legge dello scienziato. Le teorie sulla psicologia e l'estetica del film si sono susseguite col ritmo stesso delle metamorfosi imposte dagli inventori e dagli scienziati, e ad un certo punto ci si è dovuto render conto che ciò che rappresentava la logica degli scienziati poteva provocare l'incoerenza nelle arti. Infatti, ogni volta che si raggiungeva una nuova possibilità (suono, parola, colore), il cinema acquisiva nello stesso tempo una nuova forma d'arte, passava da un registro all'altro, ingrandiva il suo dominio e tentava, con piú o meno fortuna, di trasformare in sintesi quello che in effetti non era che uno spaventoso pandemonio.

Nel numero di dicembre di questa rivista, sotto il titolo « Limiti dell'immagine filmica », Lorenzo Quaglietti metteva chiaramente in luce la straordinaria diversità delle teorie estetiche enunciate sul cinema fin dalle sue origini. Egli affermava con ragione che l'estetica attuale del cinema, non può essere costretta nei limiti angusti di una sola delle dottrine isolate che sono nate con ciascuna delle diverse tappe della sua evoluzione, ma che essa le abbraccia e le sorpassa tutte in una volta. Non si può piú dire — scriveva all'incirca Quaglietti — che un film è buon cinema soltanto per l'eccellenza plastica delle sue immagini (estetica del muto), o a causa dell'impiego particolarmente geniale della musica, dei rumori e delle parole (estetica del parlato); un film è un buon film quando offre un insieme armonioso di tutti gli elementi costitutivi dell'arte cinematografica. Tutto al piú ogni cineasta rivelerà il suo *stile* personale con l'uso predominante che egli farà dell'uno o dell'altro di questi elementi; uno sarà eminentemente un *plastico*, un altro un maestro del *ritmo* o del *colore*.

Pur condividendo pienamente i punti di vista di Quaglietti, che mettono fine ad una polemica priva di fondamento, non posso esimermi da una certa riserva rispetto ad una posizione cosí empirica. Io mi domando se, in fin dei conti, questa comoda posizione possa chiamarsi tale e se non sia facile, per non dire codardo, affermare che l'estetica attuale del cinema è costituita semplicemente dalla somma di tutte le sue estetiche passate. Non si potrebbe trovare migliore argomento per giustificare l'anarchia.

Questo modo di dire: « L'arte del cinema non è che quella dei film »

mi fa pensare con inquietudine a quel medico di Molière che diceva: « Vostra figlia è muta perché non parla piú ». Vi sono sempre delle questioni da risolvere. La prima è di sapere se esiste attualmente un'estetica generale del film. Si è tentati di rispondere negativamente.

Un'altra domanda possibile è la seguente: Non ci potrebbe essere, al di fuori di ogni estetica isolata e di ogni sintesi empirica, un'essenza del cinema, un tratto fondamentale della sua natura, una nota predominante che possa esserne dedotta e che permetta di stabilire una legge estetica di base per tutti i film passati, presenti e futuri? In altri termini, non ci potrebbe essere un « dato primo » del cinema che permetta di assegnargli una direzione ferma nel suo sviluppo e nella sua evoluzione, e che offra un criterio estetico non unico e intangibile, ma permanente e stabile?

Una tale domanda mette di fronte immediatamente le due posizioni dello spirito umano piú fieramente in contrasto di tutte le epoche; la posizione materialista e la posizione idealista (o se si vuole essere moderni, gli esistenzialisti e gli essenzialisti). Non ignoro il pericolo di partire da un'idea astratta per provare a lumeggiare la realtà tangibile dei fatti. Ma siccome il pericolo è grande ugualmente nell'operare in senso inverso, il meglio è ammettere che i due atteggiamenti sono equivalenti e i due metodi di indagini complementari.

Nelle pagine che seguono, cercherò modestamente di provare a lumeggiare l'essenza del cinema, scusandomi in anticipo del carattere astratto della mia dimostrazione, cui mi obbliga la posizione che assumo volontariamente. Si impone però un rilievo preliminare di grande importanza: io condurrò questa dimostrazione solo nel settore artistico del cinema, nei film di pura creazione e non nel complesso delle possibilità di espressione del cinema. Infatti, il cinema è un linguaggio universale e polivalente, che permette tutte le utilizzazioni razionali e irrazionali: può servire a descrivere, analizzare, ragionare, convincere; ma può ugualmente servire a commuovere, toccare, convertire. E' a questa seconda possibilità del linguaggio cinematografico, e non alla prima, che si suppone ricorra ogni cineasta che faccia realmente opera d'arte. E' ad essa, ad essa sola, che il presente studio si rivolge.

Psicologia sommaria del cinema: l'immagine e la parola. Quando si analizza l'immagine cinematografica per studiare, sul piano dell'arte, le sue possibilità e le sue particolarità, la sua struttura e la sua azione, le sue articolazioni e la sua architettura, si constata che essa costituisce una forma d'espressione assolutamente originale, che non presenta che delle analogie ingannevoli con le altre forme di espressione già conosciute, come il linguaggio parlato o scritto, in special modo.

Questa osservazione è capitale perché, ad eccezione dei film di invenzione pura o di avanguardia, la totalità del cinema di creazione artistica si è ispirata, per la codificazione del linguaggio cinematografico, a quella che governa appunto il linguaggio parlato o scritto.

Questo accostamento inconsiderato dell'espressione cinematografica alla parola e alla scrittura, e da questa all'espressione letteraria, è fondato, o non è che un madornale errore? E' quello che vedremo. Tuttavia esso

si spiega molto facilmente per il fatto che il pubblico ha sempre domandato al cineasta di raccontargli delle storie, di confezionare romanzi e drammi, cioè di fare in definitiva opera letteraria o teatrale. E siccome la letteratura e il teatro, fonti inesauribili di storie, avevano qualche buon secolo di vantaggio sul cinema, naturalmente i cineasti vi hanno attinto in massima parte non solo la loro ispirazione, ma sopratutto la tecnica di scrittura e conseguentemente la loro estetica. Hanno avuto ragione o torto, e la loro impresa ha servito o no gli scopi essenziali del cinema? Questo è il problema.

La prima idea che si presenta alla mente è di avvicinare l'immagine animata alla parola scritta o parlata, poiché esse sono ambedue un mezzo per comunicare, descrivere, esprimere. Ora, ad un'analisi piú approfondita, si può subito constatare che l'immagine e la parola differiscono sostanzialmente per la loro natura e per il loro impiego, e che non esiste alcuna seria analogia tra le due forme di linguaggio ché esse costituiscono.

La parola è un termine astratto, un segno convenzionale spoglio di realtà in sé, che si interpone come un riferimento o un legame tra l'uomo e la realtà. La parola ha la funzione di una semplice moneta di scambio, sottomessa ai regolamenti di un codice che si chiama la logica. Per comprendersi per tramite delle parole, gli uomini devono anzitutto conoscerne il significato e padroneggiarne l'impiego. Siccome la cosa si può fare solo passando dal concreto all'astratto, dall'oggetto da designare all'idea di questo oggetto o al suo simbolo, è dunque necessario all'uomo acquisire o sviluppare una facoltà che non gli è punto connaturale: la facoltà d'astrazione. Dopodiché dovrà imparare un vocabolario e la maniera di servirsene.

Questa acquisizione, notiamolo, solleciterà all'origine le sue facoltà razionali e concettuali: l'intelligenza, l'attenzione, il ragionamento, la memoria, il giudizio; che si esercitano e si disciplinano con l'educazione, l'istruzione, la cultura. Queste facoltà acquisite, costituiscono ciò che si può chiamare una seconda natura dell'uomo e restano strettamente circoscritte nel campo della sua piena coscienza.

L'immagine, al contrario, varca largamente il campo ristretto della coscienza intellettuale, e tocca la coscienza affettiva. Essa invade direttamente l'uomo nella sua vita mentale e psichica, cioè nel dominio illimitato e incontrollato degli istinti, delle passioni, dell'immaginazione, dei sogni; laddove la ragione e la logica non sono piú padrone, dove il giudizio e la critica non hanno mai accesso. Essa si rivolge innanzi tutto alla sua « natura prima ». L'immagine non è un segno, un legame o un simbolo, ancor meno un'astrazione, è appena un filtro: essa è un'emanazione sensibile della realtà, è sensazione pura; per farsi comprendere non richiede al soggetto nessun intervento del ragionamento, nessuno sforzo di decifrazione né d'inibizione, per conseguenza nessun tirocinio. Essa va dritta allo scopo. Con una rapidità, una precisione, una potenza di penetrazione che la parola non conosce, essa tocca il piú incolto degli esseri, commuove direttamente la sua immaginazione, risveglia in lui un'intuizione istantanea.

Dunque, l'immagine cinematografica presenta subito delle proprietà molto differenti da quelle della parola, poiché essa elimina ogni intermediario tra la rappresentazione mentale e l'oggetto, rende inutile l'interven-

to delle facoltà concettuali e non sollecita mai i meccanismi del pensiero agente e cosciente. Tutti i teorici del cinema si sono sforzati di cogliere e illustrare queste particolari possibilità dell'immagine, che la differenziano cosí nettamente dalla parola. L'impresa era e resta difficile per la semplice ragione che l'immagine sfugge alla comprensione dello spirito e per conseguenza alle operazioni intellettuali che presiedono ogni analisi e ogni studio razionale. Gli uni e gli altri, tuttavia, si accordano sulle constatazioni essenziali. « Si può ammettere che ogni immagine possieda un certo valore psicologico, una certa tonalità affettiva che è percepita dall'istinto di tutti, ma è spiegata dall'intelligenza di pochissimi. L'immagine, dunque, è sempre sentita, quando non è compresa » (Allendy, *La Valeur psychologique de l'Image - L'Art cinematographique,* Alcan, Paris).

« Non c'è mezzo d'azione piú potente sul meccanismo della rappresentazione mentale che il film. Un'immagine risveglia in noi sensazioni brusche e dirette poiché esse si offrono come pure percezioni spoglie di ogni traduzione verbale senza ricorso necessario al linguaggio. Al cinema, viviamo in un mondo in cui l'anima si nutre di rappresentazioni e di immagini. Con l'immagine noi percepiamo l'oggetto senza la cornice dell'intelletto. Anche non comprendendo il linguaggio filmico, lo spettatore riceve lo choc delle immagini che influiranno sulla sua vita mentale e psichica » (*Teorici tedeschi*).

« Il fatto filmico si rivolge, in una maniera sua propria e palesemente energica alla sensibilità e alle attività elementari, dunque alla fonte di tutta la psiche umana » (G. Cohen-Seat: *Notions fondamentales de filmologie.* P.U.F., Paris).

« Il cinema è psichico... molto piú di un'idea, è un sentimento che apporta al mondo » (P. Epstein: *Intelligence d'une machine,* Melot, Paris).

« Il cinema è un Logos ai sali d'argento... per chi sa vedere, il film diventa uno strumento prodigiosamente penetrante di lucidità e di conoscenza. Siamo alle sorgenti, direi nel laboratorio del pensiero intuitivo » (R. Bayer: *Introduzione al libro di G. Cohen-Seat*).

Pensiero intuitivo, vita mentale, psiche umana... non occorre altro perché noi comprendiamo che il linguaggio cinematografico è essenzialmente un linguaggio irrazionale, mentre il linguaggio parlato o scritto è un linguaggio razionale. Ma spingiamo piú lontano l'analisi.

Lo scrittore (favolista, romanziere, drammaturgo, giornalista) che manipola il mondo di segni e di astrazioni, costituito dalle parole, conosce da molto tempo gli strumenti che impiega. La tradizione, l'istruzione, la cultura, gli hanno insegnato le proprietà esatte del verbo, del sostantivo, dell'aggettivo, della transizione, dell'incidenza, dei simboli dello stile. E anche quando si rivolge all'affettività e alla sensibilità del lettore, conosce abbastanza bene, generalmente, il peso, la portata, la forza di irradiazione e l'efficacia dei termini che impiega per commuoverlo o sedurlo. Dunque, è quasi a colpo sicuro che egli opera sullo spirito e sull'anima del proprio lettore, perché usa uno strumento millenario foggiato dall'uomo per generazioni (e che del resto ha foggiato l'uomo a sua volta) e perché opera piú spesso nel campo abbastanza ristretto della piena coscienza. Egli non è paragonabile nemmeno al poeta. Cosí come lo concepiamo oggi, il poeta

è uno scrittore che si distingue dagli altri in quanto impiega il linguaggio usuale in maniera inusitata, che il cineasta può prendere ad esempio.

Costruzione poetica e costruzione filmica. Infatti, la poesia non è una costruzione razionale di parole e di frasi. Non obbedisce alle regole logiche della grammatica e della sintassi (del resto la grande poesia crea continuamente la sua grammatica e la sua sintassi). La poesia costituisce una forma d'espressione particolare, i cui termini non sono impiegati per le loro proprietà analitiche o dimostrative, ma per il loro potere suggestivo. La forza e la bellezza singolari della poesia nascono da un impiego della parola che trascende il loro uso pratico e quotidiano. In questa specie di alchimia che è la creazione poetica, si opera una trasmutazione: le parole piú correnti si trovano caricate di un peso poetico che fa acquistare loro nuove proprietà.

E non soltanto la sostanza delle parole si trasforma, ma la loro portata si accresce. Esse toccano il lettore nelle regioni dell'essere che il linguaggio abituale non raggiunge e che sono molto al di là delle facoltà alle quali si rivolge lo scrittore ordinario. Il poeta opera con una balistica, per cosí dire, che raggiunge la stratosfera: incosciente, subcosciente, intuizione, immaginazione pura. Lui stesso, del resto, nell'operazione poetica non è pienamente cosciente di quello che fa; donde le sue incertezze, le sue approssimazioni. (Quanti di noi hanno domandato a un poeta: « Cosa avete voluto dire? Non capisco molto bene questi versi » e si sono intesi rispondere: « Ma come potrei essere piú chiaro? Ho durato già abbastanza fatica a scriver cosí! »). In breve il linguaggio poetico si distingue dal linguaggio ordinario in quanto non adopera le parole usuali secondo le regole razionali del linguaggio parlato o scritto abituale; ma in quanto le utilizza in funzione di un'altra possibilità e su un altro terreno. In ciò si imparenta col linguaggio musicale, pittorico, ecc... perché il « vocabolo poetico » è paragonabile alla nota musicale, alla pennellata, alla figura di danza. Ora, ed è qui che volevo arrivare, sembra che vi sia una grande analogia tra l'immagine animata del cinema e il « vocabolo poetico ». Per la loro natura e per le loro proprietà, essi occupano uno stesso settore mentale e psichico che si trova ben oltre la portata del linguaggio razionale. L'immagine va forse piú lontano ancora di ogni altro mezzo, perché arriva a toccare nello spettatore quello che gli psicologi chiamano il « flusso onirico ». Questo fiume di sogni che irrompe in noi ad ogni istante, che noi scopriamo solo nella meditazione e nell'immaginazione e che è fatto quasi unicamente di immagini: di immagini come quelle del cinema. Cosí, grazie al film e a lui solo, il subcosciente umano riceve per la prima volta un nutrimento fatto della sua stessa sostanza e che lo alimenta direttamente. L'immagine animata del cinema possiede dunque funzioni ipnotiche o suggestive che non possono imparentarla altro che con la poesia in letteratura. Se è cosí, ne conseguirà che questo linguaggio particolare delle immagini non dovrà obbedire — nei film di pura creazione artistica — alle regole della composizione letteraria, se si vuole che ogni immagine sia utilizzata nel senso delle sue maggiori possibilità e sul terreno in cui è piú efficace. Logicamente il linguaggio del cinema trarrà profitto nell'ispirarsi

piuttosto alla costruzione poetica o musicale. (E' a ciò che si son dedicati, con incerto successo, gli autori dei film d'avanguardia che si ispiravano con ragione, nelle loro ricerche, alla poesia surrealista). Infatti, la sequenza cinematografica non ha niente a che vedere, in fin dei conti, con la frase parlata o scritta. Essa non analizza, non spiega, non dimostra. Essa mostra. Suggerisce. Ispira. Non fa pensare, ma sognare. Non genera un'idea, ma un'emozione. Ora l'emozione non si ragiona. La successione delle immagini non dovrà dunque obbedire alle leggi della logica e della costruzione razionale. Inutile spiegare le cose al cinema: perché lo spettatore comprenda è sufficiente che senta.

Il cineasta esperto nella sua arte, non si comporterà dunque come il prosatore. Laddove lo scrittore cerca di impiegare il massimo di chiarezza, di rigore, di efficacia intellettiva, il cineasta cercherà il massimo di emozione, di suggestione, di efficacia psichica. Nella creazione cinematografica, cioè nella traduzione auditivo-visiva d'un dramma o di un racconto, dovrà sforzarsi non di « trattare » un soggetto, ma di sviluppare un tema, come il poeta (o come il musicista). Il suo film non sarà dunque un concatenamento logico di fatti, di quadri e di scene, ma una composizione complessa di elementi auditivo-visivi che prenderà la forma di una specie di sinfonia. Come le parole di un poema o le note di una composizione musicale, ogni immagine del film, ogni frammento sonoro, ogni battuta di dialogo, ogni frase del commento musicale, — in breve, ognuno degli elementi cinematografici componenti — sarà stato scelto in virtú delle sue proprietà irrazionali e in vista di una costruzione che si imporrà meno allo spettatore come un'evidenza logica, che come una necessità ontologica, cioè ancora irrazionale. Infine l'insieme degli elementi cinematografici sarà animato da un ritmo che opererà come le cadenze della frase poetica o musicale, a volte allegra, a volte lenta, in modo da creare nello spettatore uno stato d'animo appropriato allo sviluppo del tema filmico.

Ho detto che l'emozione poetica nasceva da un certo assieme di parole e da una cadenza incantatrice della frase, cioè del verso; lo stesso al cinema, l'emozione estetica nascerà da un assieme di immagini e da una cadenza sconvolgente della frase cinematografica, cioè della sequenza.

L'opera dei grandi cineasti è piena di procedimenti cinematografici, che sono dei veri procedimenti poetici: il contrasto, lo scorcio, l'elissi, l'inversione, il simbolo... per essi un primo piano ben scelto, uno scorcio felice, dicono piú di un lungo discorso. E hanno ragione, perché lo spettatore dei film percepisce tanto piú rapidamente in quanto non ragiona. Per il fatto che prende conoscenza delle cose attraverso i sensi che sono immediati, e con una chiaroveggenza che non ha riferimenti con i meccanismi dell'astrazione intellettuale, i suoi riflessi sono infinitamente piú rapidi.

D'altronde l'arte del cinema è quella che adatta il movimento del film al ritmo psichico dello spettatore piuttosto che al suo ritmo psicologico. E quando lo spettatore è caduto in « trance » il cineasta agisce su di lui come un ipnotizzatore: provoca in lui un'allucinazione che ha la rapidità del sogno o del delirio, facendo sfilare sul suo « schermo mentale » una serie di immagini giustamente calcolate come potere di suggestione e ritmo di concatenazione, da creare in lui il clima del sogno e dell'incantesimo.

Linguaggio irrazionale, il cinema è il linguaggio ideale degli uomini. Ma bisogna pur constatare che rarissimi sono i film concepiti secondo questi principî, che sembrano pertanto essere dei principî-base per l'impiego originale del linguaggio cinematografico. La ragione, l'ho detto, è che nove su dieci film girati nel mondo sono film « letterari », concepiti da letterati, o composti secondo le regole ordinarie del romanzo e del teatro, che sono agli antipodi dell'arte cinematografica. Solo i cineasti che hanno il senso della loro arte, sanno che il destino del film è a fianco della poesia e non della letteratura. Sanno che il cinema, se sa ritrovare la via da cui si è distolto e se sa mantenervisi, finirà per spogliarsi di ogni influenza letteraria e per creare un nuovo mondo poetico. Là è la grande missione del cinema: in un'epoca in cui la nostra civiltà, rimpinzata di parole e di astrazioni, affonda in un vero delirio di razionalità e di spirito sistematico, in cui ogni realtà è percepita o concepita solo attraverso le vie strette di una logica strozzata e di una ragione malata, il cinema è senza dubbio il solo strumento capace di resuscitare nella massa degli uomini, le potenze creatrici della immaginazione, dell'intuizione e della comunione. Egli solo ci consente di abbattere i diaframmi che ci separano dalla vera realtà, non piú quella delle parole, ma quella degli esseri e delle cose. Dall'inizio dei secoli gli uomini cercano disperatamente un linguaggio che invece di separarli o differenziarli, li unisca e li fonda. Ebbene, lo hanno: è il cinema! Questo linguaggio universale, di un'eloquenza irresistibile, che parla al cuore di tutti gli uomini del pianeta, questo linguaggio che hanno nelle varie forme cercato di creare i poeti, i musicisti, tutti gli artisti per ridarci il contatto intimo di ogni cosa, ora esiste: è il cinema. Il cinema che parla, non piú con parole, segni, o astrazioni, ma con la realtà, con il cosmo stesso.

La mia conclusione sarà breve. Ho provato a dimostrare che il cinema non è della stessa natura della letteratura a cui si ispira. Che è dunque un errore, secondo me, per il cineasta comporre i suoi film secondo i metodi del romanzo e del teatro, che sono arti basate sulla parola. Che un'estetica del cinema è concepibile in funzione delle proprietà particolari del linguaggio filmico. Che analizzando queste proprietà, risulta che il solo genere letterario cui possa ispirarsi il cinema è il genere poetico. Non domando affatto che i cineasti si mettano a girare da oggi a domani, poemi cinematografici o film surrealisti che nessuno capirà. Mi sono semplicemente permesso di affermare che se il cinema è un linguaggio irrazionale deve sottomettersi a regole e a leggi appropriate. Diventa allora molto piú facile distinguere un buon film da uno cattivo, e per conseguenza fondare un'estetica permanente e stabile che resista indipendente dalle avventure tecniche del cinema, dalle sue molteplici fonti di ispirazione, come da tutte le evoluzioni del gusto del pubblico. La mia teoria esige la contraddizione ed io la reclamo. Perché la sola cosa che io possa temere è che questa teoria finisca per far nascere ancora un deprecabile « sistema ».

Jean R. Debrix

(Traduzione di *Guidarino Guidi*).

Contributi del cinema alla lingua italiana

III. - Gli interpreti del film

Veniamo ora all'ultima parte della nostra dimostrazione, e cioè agli interpreti del film, agli attori in persona, rilevando anzitutto che essendo il mercato cinematografico italiano, e tanto vale dire mondiale, ormai dominato dall'industria statunitense, le mie osservazioni dovranno riferirsi quasi esclusivamente ad artisti americani. Tuttavia, frugando nei miei ricordi, trovo che i primi influssi risentiti dalla nostra lingua in questo campo si debbono ad un'attrice italiana, dotata di una personalità artistica non facilmente dimenticabile, e cioè a Lyda Borelli. Cosa facilmente spiegabile se si pensa che risalgo ai tempi d'oro della cinematografia italiana, la quale vantava un primato di eccellenza che per lunghi anni nessuno poté contestarle. Il modo di recitare di questa notissima attrice corrispondeva, oltre che al proprio non comune temperamento, anche alle esigenze artistiche di allora, e non appariva quindi cosí ridicolo ed esagerato come sembrerebbe oggi; pur tuttavia, il pubblico si rendeva conto che almeno un po' di esagerazione c'era ugualmente. Fra le tante manifestazioni della popolarità raggiunta dalla Borelli, ricordo ad esempio una vecchia canzone, anzi, per essere esatti, una « creazione » di Luciano Molinari (uno dei « cesellatori della canzone » di quei tempi) che prendeva in giro un gesto caratteristico della diva. Pressappoco (cito a memoria) i versi procedevano zoppicando in questo modo:

Conoscete Lyda Borelli (bis),
se non la conoscete, allor si sa,
andate tutti quanti al cinemà.
Con le mani con i capelli (bis)
Ti gira una commedia in un minùt,
e se stai bene attento provi tùt.
Provi tutte le sensazioni ch'ella sa dare,
colle sue mani ella ti fa pianger, ti fa delirare.
Se poi quella pellicola
contenti vi farà,
tornate tutti quanti al cinemà!

Orbene, qualsiasi ragazza che amasse posare esageratamente, che si atteggiasse a « fatalona », veniva automaticamente paragonata alla diva: *Ma non mi fare la Lyda Borelli!,* quando non la si chiamava addirittura con tale nome: *Ho conosciuto una donna di gran classe, una Borelli.* Si foggiò

persino il verbo *borelleggiare,* che Alfredo Panzini definiva « lo sdilinquire delle femmine, prendendo a modello le pose estetiche e leziose dell'attrice bellissima Lyda Borelli » aggiungendo a commento « Voce obliata: *O quam cito transit gloria mundi* ». Esempio: *Se non borelleggiasse cosí, sarebbe meno antipatica.* Ho conosciuto anch'io piú di una ragazza soprannominata *Borelli* dai giovanotti, specialmente nei quartieri popolari dove tutti, ma specialmente le donne, facevano il tifo per la stella.

Venne poi il « bello fra i belli », « l'idolo delle donne », il pugliese Rodolfo Valentino, e tutti sanno della fama raggiunta da questo attore dalla maschera espressiva, il quale creò « un tipo finora assente dagli schermi americani » come ebbe a dichiarare Francesco Pasinetti. Fu rivelato dal film di Rex Ingram *I Quattro Cavalieri dell'Apocalisse,* tratto dal romanzo di Vicente Blasco Ibañez. Di questo conquistatore del pubblico femminile permane un ricordo vivissimo, tanto che in America esiste sempre una *Setta delle adoratrici* del divo, diretta da una certa Miss Livering, presso la quale si procede ogni anno all'elezione di *Mister Valentino.* Sebbene la carriera quasi trionfale di Valentino sia stata bruscamente troncata da una morte prematura (1926), ancor oggi è tutt'altro che raro sentir parlare di tipi *belli come Rodolfo Valentino,* nonché di *Valentini* o di *Rudy* (quest'ultimo era il diminutivo di *Rudolph* « Rodolfo », di moda in America e divulgato fra noi dalla stampa cinematografica); con un po' d'ironia, s'intende. Molto comune è stata, ed in parte lo è ancora, la frase *un Valentino da strapazzo,* per qualificare sprezzantemente un conquistatore dozzinale.

Una situazione del tutto analoga a quella creata da Lyda Borelli si è poi ripetuta quando nel firmamento cinematografico si è accesa una delle stelle piú brillanti, la svedese Greta Garbo, al secolo Greta Gustafsson. Essa è ancor troppo viva nella memoria di tutti perché occorra ricordare i particolari della sua popolarità, e basterà quindi rammentare che la sua inconfondibile personalità, la particolare arte recitativa e, *last not least,* la voce cavernosa che il doppiato italiano le assegnò, arricchirono il nostro linguaggio di un'abbondante serie di riferimenti metaforici e di spiritosaggini che hanno avuto il loro momento di celebrità. Ormai sarebbe difficile riferirle compiutamente dato che, nella quasi totalità, esse declinarono insieme con la stessa Garbo, ma comunque, si parlò parecchio di *gretagarbeggiare,* di *gretagarbismo* e di *gretagarbista.* Un termine ironico adoperato intorno al 1931 nei confronti con le ragazze che presumevano troppo di sé e mostravano di compiacersi oltre misura del proprio *sex-appeal* (parola che i giovanotti contemporanei traducevano maliziosamente con *sesto pelo*), fu *gretina,* esteriormente col senso sarcastico di « piccola Greta » ed anche, secondo quanto registra il Panzini, di « tifose » per Greta Garbo, ma intimamente sinonimo di « cretina ». Meno effimero si è dimostrato il famoso *Dammi una sigaretta!* pronunziato dalla Garbo nel film *Mata Hari* (1932), che divenne ed è sempre frase comune; la sua comicità consiste nella parodia del timbro di voce conferito all'attrice nel doppiato italiano, di un basso profondo del tutto insolito per una donna.

Da questi esempi risulterà evidente, anche per i profani, attraverso quali passaggi ideologici o associazioni d'idee si possano coniare vocaboli

della lingua quotidiana ricavandoli da nomi propri di persona, e quanto il cinema possa influire sull'arricchimento della lingua per questa via, anche se i casi specifici qui considerati non documentano, in genere, successi duraturi.

Notevolissimo è l'influsso esercitato dagli attori sulla moda, il cui vocabolario, straordinariamente spregiudicato e volubile, è fra l'altro caratterizzato da una particolare tendenza di servirsi di qualsiasi personaggio o avvenimento pubblico di qualche popolarità e risonanza per alimentare il proprio patrimonio lessicale. Per esempio, nel 1926 l'esploratore norvegese Roald Amundsen, deceduto nel 1928 durante il generoso tentativo di soccorrere i componenti della disgraziata spedizione Nobile, sorvolò il polo nord a bordo del dirigibile « Norge ». Ed ecco subito le vetrine dei negozi riempirsi di *norge,* grossi maglioni invernali a maniche lunghe e colletto rovesciato, sul modello di quelli indossati dagli esploratori. Nel 1928 Francesco De Pinedo consegnò alla storia dell'aeronautica il nome del suo « Santa Maria », l'idrovolante sul quale, insieme a Carlo Del Prete, compí una memorabile traversata atlantica. Ebbene, non si sa quanti oggetti di commercio prendessero il nome di *Santa Maria;* e un particolare colore azzurro di stoffe per donne si chiamò *azzurro De Pinedo. Brilli Peri,* o *brilliperi,* è il termine comunemente adoperato per designare una calottina di panno, la quale sostanzialmente è un berretto basco, che molti uomini, soprattutto se di gusti sportivi, portano in testa in luogo di un cappello normale; questo nome ripete quello del conte Gastone Brilli Peri, il quale nel 1925 assicurava all'Alfa Romeo, sulla pista di Monza, il campionato del mondo e rendeva popolare un simile copricapo. Questa faccenda dei nomi propri che diventano nomi comuni ha portata talmente vasta nella nostra lingua che Bruno Migliorini ha potuto scriverci sopra un avvincente libro di 360 fitte pagine.

Per venire al cinema, e ricordando che in fatto di moda anche i titoli e i personaggi del film hanno portato un contributo per quanto modesto (*Topolino, carioca, rebecca, Biancaneve*) non ci resta ora che citare qualche esempio di espressioni del genere aventi riferimento ai divi o alle dive della settima arte. Un critico cinematografico osservava qualche tempo fa (Enzo Biagi, *Carminati a Bologna,* in *Giornale dell'Emilia,* 3 febbraio 1949) che il citato Carminati « appartiene alla schiera — assai ristretta — di quegli attori che sapevano suscitare una moda o addirittura una retorica. « Vestire alla Carminati », « Scrivere tenendo la penna come la Bertini », « Pettinarsi come la Garbo »; sono frasi che esprimono il programma che migliaia di persone si imponevano con scrupolosa rigidità ».

Orbene, questa categoria di influssi cinematografici ha un'estensione e una profondità notevolissime. Intorno al 1934 gli uomini portavano *baffi alla Menjou,* tributo pagato all'eleganza raffinata di Adolphe Menjou e ai suoi rinomati mustacchi. E a proposito di baffi, chi non ha presente il paio piú comico e celebre di tutti, quello di Charlie Chaplin? Come ci furono i *baffi alla Menjou,* si ebbero infatti anche quelli *alla Charlot,* e basti dire che uno dei soprannomi piú popolari di Hitler, fra i tanti che si ebbero

in Italia (1), fu appunto quello di *Charlot,* dovuto alla straordinaria somiglianza baffesca. Questa similitudine ebbe una diffusione pressoché internazionale; in Francia, a proposito di Hitler, si parlò di *sa moustache à la Charlot,* e in Inghilterra fra i soldati inglesi pare che recentemente i baffi di Hitler si chiamassero addirittura *Charlie Chaplin,* mentre fin dal principio della prima guerra mondiale gli ufficiali si distinguevano per il loro *Charlie Chaplin moustache.* Sempre a proposito di baffi, furono pure di moda quelli *alla Ben Turpin,* un comico strabico del vecchio cinema americano; quelli *alla Douglas,* dai baffetti sottili che rendevano ancor piú simpatica la faccia del compianto Douglas Fairbanks senior; e quelli *alla John Gilbert.* E fecero furore fra i giovanotti anche le *basette alla Za la Mort,* nate dall'entusiasmo sollevato da una serie di film ambientati nei bassifondi parigini, coi quali quel tipaccio imbasettato di *Za la Mort* (l'attore Emilio Ghione; in argot *za la Mort* vuol dire « viva la morte ») sospendeva il fiato agli spettatori.

Piú attuale è l'irresistibile esempio di Ingrid Bergman, il quale ha trascinato molte donne a recidersi ulteriormente le chiome pur già tanto sacrificate dalla moda anteriore. Nel film *Per chi suona la campana* questa magnifica attrice portava capelli cortissimi e artisticamente arruffati, subito presi a modello dalle parrucchiere le quali lanciarono *la pettinatura* o *i capelli* o *la testa alla Ingrid (Bergman),* variante di quella che prima chiamavano *alla partigiana* e che derivava dall'usanza dei nostri partigiani di punire una donna rapandola. Simile tipo di acconciatura si è pure chiamato *alla tifo* (per il fatto che tale malattia consiglia il taglio dei capelli, i quali crescono poi a riccioli piccoli e folti), od anche *alla Febo.* Diffusa era già stata la *pettinatura alla Veronica Lake* (variante dell'anteriore *pettinatura alla schiaffo*), che consisteva nell'otturarsi un occhio nascondendo con i capelli lisci metà del viso. Analogamente, nel 1945 circa, si è diffusa fra le ragazzine la moda dei capelli *all'Alida Valli,* e poco dopo la *pettinatura alla Gilda,* del genere di quella *alla Veronica Lake* ma con capelli ondulati anziché lisci: dono concesso all'umanità da Rita Hayworth con il film *Gilda.* Alla fine del 1948 imperava la moda dei capelli *alla francesina,* con un mezzo ciuffo discendente sulla fronte, che era variante della di poco anteriore *pettinatura alla Giovanna d'Arco* (o *alla paggetto),* lanciata da Ingrid Bergman col film omonimo (il quale, non essendo ancora stato proiettato sugli schermi italiani, doveva la sua anticipata popolarità alla presentazione pubblicitaria della stampa cinematografica) e con *Arco di Trionfo:* un'acconciatura affine alla vecchia *pettinatura alla bebé;* anche i francesi la dicono *coiffure à la Jeanne d'Arc.* Nel 1949, la *pettinatura alla Magnani,* a capelli irti, si aggiungeva alle precedenti. Anche negli Stati Uniti le pettinature delle dive dettan legge alla moda. Ma in fatto di acconciature femminili è meglio tagliar corto, perché ci sarebbe davvero da perdere la testa.

Proseguiamo nella edificante rassegna, e ricordiamo ai posteri il *cappello alla Bob,* un cappello schiacciato nella parte posteriore e portato in-

(1) Ne ho parlato a lungo nel capitolo *Soprannomi popolari di Mussolini e Hitler* che occupa le pp. 83-100 del citato *Ai margini della lingua.*

dietro sulla nuca, con finta noncuranza. Designava pure uno speciale modello a tese molto larghe; i cappellai dicevano *una forma Bob,* o semplicemente *un Bob,* e i gagà ne andavan matti. E' superfluo precisare che questo *Bob* alludeva al « Bob », per antonomasia, a Robert Taylor, il quale, se non erro, ne aveva lanciato la foggia e il modo di portarlo nel film *Un americano a Oxford.* Tutti ricorderanno poi gli *occhiali alla Harold Lloyd,* di grande formato e cerchiati di tartaruga, denominazione, questa, accolta anche da Alfredo Panzini nel suo *Dizionario Moderno.*

Dicemmo poi, e diciamo tuttora *alla Tom Mix* qualsiasi cappello a larghe tese, tipo *cowboy,* di cui qualche provinciale ancora si compiace. E ricordo infine quella pretesa di cravatta costituita da un cordoncino terminante con due palline vellutate, che fu elegante particolare di abbigliamento in varie epoche; intorno al 1906, lo si chiamò *cordone alla Buffalo Bill* (dato che il popolare « Eroe della prateria » lo aveva fatto conoscere durante il giro compiuto in quell'anno attraverso l'Italia e il mondo col famoso circo *Buffalo Bill's Wild West*); passato di moda, ritornò in favore col prestigio di Rodolfo Valentino e dei suoi costumi da *gaucho,* ricevendone il nome malizioso di *palle di Rodolfo Valentino.*

Per concludere la rassegna degli esempi dedicati alle caratteristiche recitative a fisiche degli attori, aggiungo il *naso alla Polidor,* denominazione, oggi abbandonata, di un cospicuo peperone, nonché l'equivalente e piú moderno *naso alla Jimmy Durante;* e finisco in bellezza col registrare le *gambe alla Marlene (Dietrich),* davvero mica male.

Nemmeno questa speciale sezione del fenomeno linguistico è da ritenersi di nostro esclusivo dominio. Sappiamo infatti che la popolarità degli interpreti ha lasciato qualche impronta nel linguaggio pure negli Stati Uniti. Una serie di curiosi esempi ci è offerta, fra l'altro, dal pittoresco gergo di tipo militare parlato dalle donne che durante la seconda guerra mondiale prestarono servizio nei vari reparti ausiliari dell'esercito e della marina americana. Per esempio, nello *Spars Slang,* e cioè nel gergo delle *spars* (dal motto *Semper Paratus* « Sempre Pronto » assunto dalle *Women's Auxiliary of the U. S. Coast Guard*), un messaggio telefonico è chiamato un *Don Ameche,* forse dalla trama del film-rivista *Appuntamento a Miami,* e « divorare golosamente un panino imbottito » si esprime con *to errolflynn a sandwich* (può darsi che l'immagine sia stata ispirata dalla scena di *Robin Hood* in cui il nostro attore addenta voracemente un cosciotto arrostito, scandalizzando i nobili commensali); mentre per il *Wacs Slang* (o gergo delle *Women's Auxiliary Corps, U. S. Army*), un salvataggio in extremis dai tentativi erotici di un corteggiatore troppo ardente non è che un *narrow Flynn,* gioco di parole sull'inglese *a narrow escape (from an impetuous lover*). Dal che si deduce che le donne americane hanno di Errol Flynn una bella opinione.

Inoltre, negli Stati Uniti un bell'uomo è un *Clark Gable,* un *Robert Taylor, un Valentino;* un bicchiere d'acqua, a *Shirley Temple;* gli occhi rotondi e grandi (che gli americani chiamano umoristicamente *banjo eyes), Cantors,* con allusione ai due fanali di Eddie Cantor; la vela quadrangolare di uno yacht, *a Greta Garbo;* e la vela gonfiata dal vento *a Mae West,* la quale ultima espressione appartiene poi al gergo militare ameri-

cano dell'ultima guerra mondiale, e designa quello speciale salvagente a panciotto imbottito di sughero, specialmente adoperato sugli idrovolanti o sui trasporti marittimi. Gli occhiali sono detti *the Harold Lloyds,* quasi come da noi; e qui occorre ricordare la grande fortuna di quest'oggetto, inseparabile da Harold Lloyd (*Winkle* per gli inglesi, *Lui* per i francesi, *l'ammiraglio del riso* per noi): molti cinema accompagnavano la proiezione dei suoi film con figurazioni allegoriche gigantesche le quali incorniciavano completamente l'accesso, e in cui figuravano occhiali enormi; il quindicinale *Films Pittaluga* (1 nov. 1923) riferisce che il proprietario di un cinema in un piccolo centro del Montana negli S. U., mettendo in programma per la prima volta un film di Harold Lloyd, ordinò all'intero suo personale, dal cassiere ai portieri, di portare enormi paia di occhiali sul tipo di quelli dell'attore. Ma proseguiamo, e mantenendoci nel campo della moda citiamo uno dei piú vecchi documenti (*Films Pittaluga,* 1 ott. 1923, p. 16) il quale ci informa che la popolarità di Jackie Coogan in America era cosí grande che il famoso berretto indossato dal piccolo attore in *The kid* (*Il monello*) divenne subito di moda generale, e venne designato col nome di « copricapo alla Jackie Coogan ». Le scarpe o i piedi di abbondanti dimensioni, si dicono *Garbos,* con riferimento alle notevoli estremità della somma attrice. A proposito della quale aggiungerò che in un moderno « giallo » francese ho letto che un beone di tanto in tanto dava un *baiser gretagarbiste à la bouteille,* vale a dire beveva a sorsi lunghi e avidi. E con ciò mi pare che basti.

Gli Stati Uniti abbondano, inoltre, di soprannomi per i divi piú in vista: Valentino era detto *The Sheik,* Lo Sceicco, dal film omonimo; Clark Gable, a Hollywood, è nientemeno che *The King,* il re; e Warner Baxter fu chiamato *Daddy Longlegs* « Papà Gambalunga », pure dal film omonimo, per cui si veda quanto si è detto nella prima parte di questo studio.

Converrà rivolgere un ultimo sguardo ad un riflesso psicologico secondario del cinema, di carattere eminentemente umoristico e per la verità estraneo alla lingua vera e propria, pur essendone un complemento: la storpiatura intenzionale di nomi di attori, allo scopo di ottenere un effetto comico. Tali storpiature interessano specialmente i nomi stranieri, la cui lettura corretta già sarebbe difficile per la massa. Per lo piú consistono in ravvicinamenti analogici con parole della nostra lingua che hanno una pronunzia apparentemente consimile; dico apparentemente, perché questi ravvicinamenti partono dalla grafia del nome straniero, dalla sua lettura all'italiana, e non dalla corretta pronunzia che ben pochi conoscono. Per spiegarci, Tyrone Power si dovrebbe leggere pressappoco « tàiron pàuer », ma tutti dicono « Tirone Pòver », da cui subito *Tirone Povero* e *Povero Tirone;* e, giocando su *Tirone* (che in italiano si associa con « tirare »), anche *spintone:* variazioni, queste, che non sarebbero possibili sulla pronunzia effettiva. Un esempio bolognese è offerto da *von Strachén* per Erich von Stroheim (per attrazione del bol. *stracchén* « stracchino », tipo di formaggio molle). Storpiature provocate da analogie con parole nostrane sono *Maccheroni* per Mickey Rooney, *Errol Flit* per Errol Flynn, *Maurén Suldivàn* per Maureen O'Sullivan, *Federico Marcio* per Fredric March, *Ferro da stiro* per Fred Astaire, *Marón Novarro* e *Ramón Catarro*

per Ramon Novarro, e pure a Bologna l'ironico *Tarzanèl* per Tarzan (il bol. *tarzanèl* « terzanello » è il vinello ricavato versando acqua sulle vinacce dopo la svinatura). E potrei portare altri esempi, se fossero decentemente pubblicabili. Che questa tendenza non sia del tutto trascurabile può essere dimostrato dal fatto che nella trasmissione serale radiofonica di *Hoplà!* del 16 marzo 1949 un'intera scenetta era dedicata alla pronunzia umoristica di nomi di artisti e produttori da parte di un faceto romano: *'un fa' er boia!* Humphrey Bogart, *da' via del selz* David Selznick, *brucia er cappòtto* Bruce Cabot, *Rita arrivòrtate* Rita Hayworth, e qualche altro.

Come si è detto, si tratta di trasformazioni per lo piú scherzose e intenzionali, che nondimeno sono basate su associazioni d'idee, su attrazioni spontanee, istintive e talvolta inconscie, cui l'individuo difficilmente riesce a sottrarsi e di cui piú o meno tutte le lingue offrono numerosi saggi. Per mantenerci nel campo americano e italiano, mi permetto scegliere ad esempio il dialetto degli italo-americani degli Stati Uniti, il quale è ricco di voci analogiche, e cioè di vocaboli inglesi ravvicinati ad altri italiani che hanno suono simile, nonostante il significato diverso o addirittura contrastante: *uòmene* « donne » (da ingl. *women*), *bòia* « ragazzo » (ingl. *boy*), *stritta* « strada » (ingl. *street*), *ciuccio* « chiesa » (ingl. *church*), *bimbo* « trave » (ingl. *beam*), *genitùri* « portinaio » (ingl. *janitor*), *tonno* « galleria » (ingl. *tunnel*), e tanti altri, non tutti puliti. Se si pensa poi che gli italo-americani chiamano *sciabolatori del Re Erode* gli sterratori della ferrovia (da ingl. *shovellers of the railroad*), e che a Novoli (Lecce) la carne di maiale per colazione contenuta nelle scatolette americane, descritta sull'etichetta come *Pork Luncheon Meat,* era diventata, per l'attrazione analogica di cui sopra e per la particolare lunghezza della scatola, nientemeno che *porco lung'un metro,* i nostri esempi cinematografici sembreranno cose da ragazzi. Va peraltro osservato che la pronunzia dei nomi di attori stranieri da parte del pubblico va in genere migliorando, ciò che si può attribuire, almeno in parte, al fatto che essi vengono spesso nominati correttamente (o quasi!) alla radio durante gli annunci degli spettacoli, e nei *provini* o *presentazioni* (qualcuno li chiama anche i *presentiamo alcune scene*) con cui al cinema si annunciano i film di successiva programmazione.

Le nostre trasformazioni vanno dalle false sinonimie (come *Tirone-Spintone* e *Rodolfo Vapianino* invece di Valentino), fino alle antitesi burlesche (tipo *Greta Sgarbo* in luogo di Garbo) e alle allitterazioni piú spregiudicate (come *Rodolfo Lavandino,* ancora per Valentino). E nemmeno questa è cosa nuova: quanti di noi possono garantire, per esempio, di non aver mai detto *Alessandro Mangioni* e *Carolina Inservizio?* Per finire questo paragrafo, ricordiamo anche l'avvicendamento di freddure elaborate sui nomi di qualche attore o attrice, come quelle di moda nel 1948: *Ti piacerebbe dormire sotto le coperte di Lana?* oppure *Qual'è la lana migliore?* Risposta: *La Lana Turner.*

Resta infine da far cenno della moda, piú o meno seguita, di assegnare ai neonati i nomi di battesimo resi illustri dai piú celebri attori o attrici: *Marlene, Greta, Lyda, Brigitte* e non so quanti altri, alcuni impostisi, però, attraverso famose canzoni popolari dedicate alla loro volta a questa o quel-

l'attrice. Veramente, la faccenda dei nomi di battesimo ha un'importanza che trascende il nostro tema, giacché in Italia c'è la mania cronica di infliggere ai figlioli, come un timbro indelebile, simili attestazioni dalle giovanili ma precarie simpatie dei genitori. Ventisette anni fa, la voga di una celebre canzone indusse centinaia di madri a battezzare col nome di *Yvonne* le proprie figliole; i tifosi del ciclismo appiccicarono invece ai futuri eredi i nomi dei beniamini del giorno: *Costante* (Girardengo), *Learco* (Guerra) e cosí via.

Giunti alla fine del viaggio, sarebbe di rigore concludere con una morale. Ma preferisco astenermene. Da un lato, non vorrei suggestionare il lettore, e fargli credere che questi particolari riflessi cinematografici sulla lingua abbiano per noi un'importanza maggiore di quella che effettivamente possiedono; dall'altro lato, ho l'impressione che la nostra cinematografia intenda continuare a preoccuparsi assai piú del successo artistico e commerciale del film, che non dei problemi di estetica linguistica da esso sollevati.

Io ho voluto unicamente far ben comprendere come il posto conquistato dal cinema nella nostra vita materiale e spirituale odierna sia di primissimo ordine, e far notare come questa permeazione delle nostre azioni e dei nostri pensieri produca un continuo perturbamento nella lingua nostra, verso la quale il cinema mantiene aperto, in permanenza, un conto corrente di dare e avere. Mi sembra di notare, per la verità, che le popolarità cinematografiche facevano maggior presa nel passato che non oggi, ciò che potrebbe essere conseguenza dello stragrande numero di film e di attori in circolazione che passano oggi sullo schermo, quantità enorme rispetto a quella di un tempo. Questo li rende indubbiamente meno individuali, e produce confusione. Inoltre, il pubblico del giorno d'oggi va al cinema con ben maggior frequenza, e non considera piú la visione di un film come un lusso o un avvenimento comunque degno di particolare ricordo, ma piuttosto una necessità o un'abitudine della vita quotidiana; tanto che dimentica facilmente quello che vede, e ci vuole proprio il capolavoro per indurlo a speciali reazioni psicologiche.

Ma, d'altra parte, bisogna sempre tener presente che il cinema, espressione moderna della letteratura in genere, si è gradatamente sostituito tanto al libro quanto al teatro in Italia, dove di regola si legge pochino, ed oggi addirittura pochissimo; tanto che se dobbiamo credere a certe moderne statistiche, noi occuperemmo l'ultimo posto fra i paesi d'Europa, mentre al primo starebbe, pensate un po', la Danimarca. Il crescente favore incontrato dalle valanghe di periodici illustrati che seppelliscono le nostre edicole, non contrasta con tale affermazione; esso dimostra soltanto che la massa del pubblico vuol cose brevi, che lo distraggano e non gli costino troppo denaro e fatica, e rifugge dalle opere consistenti che invece richiedono spesa, tempo e (orrore!) meditazione. Il cinema offre il romanzo ideale: già giudicato, interpretato, parlato e animato quasi come la realtà. Due ore di dolce far niente, e stop, tutto fatto. Di questa graduale sostituzione del cinema al libro è prova persino un altro genere di pubblicazioni, quello dei periodici a fumetti per adulti, che hanno tirature colossali. Guardateli: è letteratura, quella? Niente affatto: è cinema. E' il cinema

portato in casa, coi suoi dialoghi brevi, concisi, sbrigativi, con le sue inquadrature a fotogrammi, con i suoi personaggi che somigliano ai divi dello schermo.

Dunque? Dunque il cinema, avendo occupato gran parte del posto materiale prima tenuto da altre espressioni letterarie, ha ereditato la funzione di operare emotivamente e, per quel che ci riguarda, trasferisce su di sé la facoltà di incidere sul modo di pensare e di parlare del pubblico; cosí come il libro faceva e fa ancora sul lettore.

L'arricchimento che la nostra lingua deve al cinematografo consiste in un contributo lessicale e fraseologico pittoresco, interessante e ineluttabile dal punto di vista linguistico, ma non sempre tecnicamente ed eticamente accettabile in tutti i suoi casi particolari. Le prove di cui mi sono servito qui per tale dimostrazione potranno, è vero, sembrare piú o meno consistenti, a seconda dei punti di vista, e del resto dichiaro per primo che quei rigagnoli confluenti al maestoso fiume della lingua i quali provengono dalle particolari sorgenti qui passate in rassegna, sono meno importanti di quelli che abbiamo considerato in altra sede, nel panorama cine-linguistico dedicato al parlato italiano dei film stranieri cui ho accennato nel primo di questi articoli. Tuttavia, l'aggiunta di queste prove minori a rinforzo di quelle maggiori deve pur servire a rafforzare la tesi che piú importa, e cioè che un rapporto fra cinema e lingua esiste, e che tale rapporto è profondo e continuo.

Se coloro i quali creano il film si renderanno conto del fatto che la nostra lingua non può esser trattata come la cenerentola fra le tante cure del mestiere, e che le loro responsabilità non sono unicamente circoscritte a quelle dell'artista, del tecnico, dell'industriale, ma si estendono altresí a quelle dell'educatore cosciente, del buon cittadino e del parziale amministratore della nostra lingua, sarà tanto di guadagnato per tutti.

Alberto Menarini

Béla Balázs

Béla Balázs, morto in questi giorni a Budapest, non è soltanto legato alla storia e alla cultura del suo Paese: l'Ungheria. Nato il 4 agosto 1884 a Szeged, laureato in lettere, egli partecipa alla prima guerra mondiale e alla rivoluzione del 1918-19, diventa un perseguitato politico e scrive racconti, romanzi, poesie, favole e saggi inserendosi, con Georg Lukács, nella corrente della filosofia idealista (1). Ma l'attività piú rilevante di Balázs è quella svolta nell'ambito del movimento intellettuale cinematografico. Se Canudo e Delluc, la Dulac e Richter possono considerarsi i precursori dell'estetica filmica, egli è di questa il primo sistematore. Nel 1924 scrive infatti il fondamentale *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* (Wien, Deutsch-oesterreichische Verlag), al quale segue, ma due anni piú tardi, il *Kinoregisser i kinomaterial* (Moskva, Kinopechat, 1926) di Vsevolod I. Pudovkin. In essi la speculazione teorica assume un vero e proprio valore; la materia viene profondamente studiata e si sostengono nel primo piano e nel montaggio gli 'specifici filmici'.

Già esempi di primi piani e di montaggio si potevano riscontrare in *The Birth of a Nation (La nascita di una nazione*, 1915) e in *Intolerance* (1916), ma non soltanto in queste due opere. Quantunque si attribuisca generalmente a David Wark Griffith l'invenzione del primo piano, non manca chi contesta tale attribuzione (2). La stessa cosa si verifica per quanto riguarda il montaggio. Se a Griffith « si debba assegnare definitivamente tale scoperta » (il primo piano), rilevava Francesco Pasinetti, « o non piuttosto ad altri come taluno vorrebbe, è cosa che non può a rigore interessare. Ciò che può essere preso in considerazione è il fatto ch'egli abbia applicato per primo questo mezzo con particolare efficacia. Altrettanto dicasi per gli altri mezzi dei quali gli è attribuita l'invenzione » (3). Meno spassionato e obbiettivo è invece quanto scrive Carl Vincent, con il quale se possiamo condividere che Griffith è « il maestro lontano di Eisenstein e di Pudovkin », respingiamo un'altra sua affermazione: « Quando si legge l'opera teorica di Pudovkin non si può non restare colpiti dal fatto che essa è, in fin dei conti, per una larga parte, la codificazione abile e metodica delle esperienze del regista di *Intolerance...* » (4). Che Pudovkin ed

(1) Georg Lukács scriverà piú tardi un libretto in difesa di Béla Balázs: *Balázs Béla és akiknek nem kell*, Gyoma, Kner Izidor.

(2) Davide Turconi: *Griffith: attribuzioni contestate*, in *Bianco e Nero*, anno X, n. 3, marzo 1949.

(3) Francesco Pasinetti: *Mezzo secolo di cinema*, Milano, Poligono, 1946.

(4) Carl Vincent: *Parabola storica di David Wark Griffith*, in *Bianco e Nero*, anno IX, n. 10, dicembre 1948.

Eisenstein abbiano avuto come « maestro lontano » Griffith, è indubbio: gli stessi due autori russi confessano apertamente di essersi avvicinati al cinema dopo la visione di alcuni film dell'americano, al quale attribuiscono addirittura l'invenzione del primo piano (e sulla loro falsariga altri teorici: da Rotha a Spottiswoode). Non solo, essi, e specialmente Pudovkin, citano diverse volte nei loro trattati *Intolerance*. Ma la teorizzazione del montaggio, delle sue diverse forme creative e il conseguente impiego (si veda *Bronenosez Potemkin* o *Ma't*), appartengono ai russi e, per quanto riguarda soltanto la teoria, è anzitutto a Béla Balázs che si deve la nascita del cinema come primo piano e come montaggio. Stabilire cronologicamente a chi appartenga la priorità della speculazione teorica sul montaggio, se a Béla Balázs oppure a Pudovkin o ad Éisenstein, basandosi soltanto sulle date in cui escono i loro saggi, forse è impossibile; perché se il libro del primo è anteriore a quelli dei due russi, i princípi di tutti e tre nascono nello stesso clima di studi e di ricerche. Risulta comunque che il libro del Balázs è uno dei precedenti sicuri del Pudovkin, il quale peraltro, nei suoi saggi, non dimentica di citarlo. Tale influenza è in particolar modo riscontrabile per quanto riguarda il primo piano: mezzo espressivo che Balázs tiene in maggior considerazione che non i teorici russi.

Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films è un trattato « a priori »: « valutazione, sogno, profezia di una possibilità per un'arte che comincia a nascere », la cui natura sarebbe per Balázs lirica piú che epica: la mimica esprime sentimenti e il primo piano, in quanto condizione necessaria all'arte della mimica, è la poesia del film. « Per poter leggere un volto », egli scrive, « deve essere portato vicino a noi, deve essere isolato dall'ambiente circostante, che potrebbe distrarci (anche questa è una impossibilità tecnica del teatro), e deve esserci concesso di rimanere a lungo vicino a lui. Il film esige una raffinatezza ed una sicurezza di mimica quale l'attore puramente teatrale non può neppure lontanamente immaginare. Poiché nel primo piano la piú piccola ruga del volto si trasforma in lineamento fondamentale del carattere, ogni fuggitiva vibrazione di un muscolo ha un suo pathos che colpisce e che è indice di grandi avvenimenti interiori. Il primo piano di un volto... deve essere un estratto lirico di tutto il dramma. Se un volto che appare improvvisamente isolato o ingrandito, deve avere un significato, dobbiamo riconoscere nei suoi lineamenti i rapporti con il dramma ». Il primo piano è naturalmente inteso non soltanto come ingrandimenti di volti, ma anche di altre parti del corpo, e di oggetti. E attraverso questi ' particolari ' di uomini e di cose, il regista guida l'occhio dello spettatore (« der régisseur füher dein auge »), separa una singola immagine dal quadro totale, mostra particolari nascosti mettendone in risalto il valore intimo e psicologico: quanto vi è di piú importante e significativo: « Due film con lo stesso soggetto, la stessa recitazione e gli stessi quadri totali, ma che abbiano però diversi primi piani, esprimono due diverse concezioni della vita ». Il regista, in altre parole, col primo piano analizza, sceglie: rivela cosí la sua sensibilità artistica: già con la « scelta degli attori egli fa della poesia ».

Al concetto che il regista guida l'occhio dello spettatore è connesso, na-

turalmente, il montaggio. Il quale stabilisce dove si debbono introdurre i particolari e quando i campi totali possono essere interrotti da un primo piano, senza che si perda il senso dell'ambientazione e della narrazione. Subentrano così quelle che Balázs chiama le ' forbici poetiche '. La capacità del tagliare e quindi dell'unire tra loro diverse inquadrature creando un ritmo, corrisponde, afferma il teorico ungherese, « allo stile in letteratura ». Come uno stesso tema può essere svolto in maniere diverse ed il suo conclusivo effetto dipende dalla forma e dal ritmo dei periodi, così il susseguirsi delle inquadrature dà al film il suo carattere ritmico. Per mezzo del montaggio il flusso delle inquadrature sarà a volte rapido ed ampio come l'esametro dell'antico canto epico, a volte simile alla ballata instancabilmente guizzante e poi attenuantesi: il montaggio è il soffio vivificatore del film, e tutto da esso dipende. Comunque, avverte Balázs, le inquadrature non « si possono coniugare »: non si possono legare tra loro secondo un modulo discorsivo o, per meglio dire, letterario. Si può scrivere: « l'eroe andò a casa, e quando entrò... ». L'inquadratura ha invece soltanto il presente. Inoltre con il montaggio, attraverso ' inquadrature secondarie di intersezione ' o ' passaggi ', si può spezzare il tempo, così come con i primi piani si spezzano gli spazi, creando nel primo e nel secondo caso nuovi tempi e nuovi spazi: il film infatti « ha una prospettiva del tempo che deve essere unitaria per tutto ciò che in esso accade così come tutte le cose di un dipinto debbono essere vedute dalla stessa prospettiva dell'ambiente ». In merito alle varie possibilità stilistiche del montaggio, Balázs, nel suo primo libro, parla soltanto della ' simultaneità ' e del ' refrain ': quest'ultimo si basa « in motivi ritornanti », cioè in inquadrature ' leit-motiv '; il primo nel mostrare invece una quantità di fatti contemporaneamente, anche se non hanno alcun legame causale tra loro o con l'azione principale. « Essi vogliono destare l'impressione cosmica, con uno sguardo attraverso la vita, una visione totale del mondo, poiché solo essa può portare la vera immagine ». Hanno, queste due forme di montaggio, significati diversi da quelli che assumeranno in Pudovkin il ' parallelismo ' e il ' leit-motiv '.

All'avvento del sonoro, dopo sette anni dal primo libro, secondo il quale l'uomo diventa col cinema ' visibile ' al punto di riconoscere « sempre più sé stesso, malgrado la diversità delle lingue », Béla Balázs scrive una teoria ' a posteriori ': *Der Geist des Films* (Halle, Wilhelm Knapp, 1930). Partendo dal presupposto che l'uomo ha ormai assimilato la ' camera ' facendone quasi un suo organo, sviluppa le idee del primo trattato e le aggiorna, cercando di « abbozzare una specie di grammatica del nuovo linguaggio, una stilistica e forse una poetica ». E' arrivato il film sonoro, egli scrive, « ed è tempo di tirare le somme ». Per Balázs tre rimangono gli elementi che fanno del cinema un'arte: il primo piano, la inquadratura e il montaggio: e cioè: « la vicinanza microscopica da cui il primo piano ci permette di vedere le cose in modo del tutto dissimile da come potremmo vederle in natura »; « la porzione di realtà scelta e colta con una speciale prospettiva (l'inquadratura), mediante la quale il regista esprime nel quadro la sua volontà soggettiva »; il ritmo e il processo associativo della successione dei quadri, che è la cosa essenziale: « la composizione della

opera ». La novità storica del cinema consiste nel fatto che anche noi, per mezzo di essa, siamo al centro dell'azione: la distanza fissa dello spettatore viene abolita. Il primo piano segna appunto la « prima radicale alterazione della distanza », dando una nuova dimensione, la possibilità di dialoghi mimici e della 'microfisonomia'. Le fisionomie, afferma Balázs, dipendono dall'inquadratura: esse pertanto non sono un dato di fatto, ma piuttosto il rapporto che esiste tra questa e noi. « Delle cose noi vediamo non una, ma cento diverse prospettive », e ogni visione particolare del mondo implica una visione del mondo. Perciò le inquadrature corrispondono ad un interiore inquadramento: ogni impressione fissata diviene espressione. Questo sguardo soggettivo della 'camera' può essere inquadrato nello spazio dell'azione il quale, a sua volta, può riflettersi ed essere localizzato nell'immagine. Infine mediante l'inquadratura vengono suggeriti non soltanto i sentimenti dei personaggi, ma anche quelli dell'artista: essa, infatti, rivela l'animo del regista, la sua simpatia e la sua avversione, la sua emozione e la sua ironia. E' ovvio che quando Balázs parla di inquadrature, non si riferisce alle piú quotidiane e « naturali »: lo interessano le forme « accentuate ed esasperate », attraverso le quali, appunto, « lo sguardo diventa opinione critica », coglie il senso delle cose, e le immagini assumono quel significato intimo (simboli e metafore) che costituisce lo stile: « ciò che importa è lo stile del quadro, ma quello del suo oggetto. La piú tipica costruzione barocca può, nella ripresa, divenire qualcosa di niente affatto barocco. Lo stile dell'immagine lo dà l'inquadratura ».

Le inquadrature, cariche di una tendenza a rivelare un significato, non bastano comunque, ribadisce Balázs, a conferire all'immagine un completo valore. Esso si determina non appena le inquadrature vengono a contatto con altre, cosí come « la macchia di colore in una pittura, il tono nella melodia o la parola nella frase prendono il loro valore e il loro significato dai rapporti. Una immagine (un quadro), è già una rappresentazione, può contenere in sé una melodia e il senso di una frase. Noi vediamo, ad esempio, un sorriso; e questo è già, per noi, una espressione definita. Ora ci vien mostrata la causa di quel sorriso. E' il sorriso di un innamorato o lo precede una rivoltella spianata? E lo stesso sorriso non solo altera il suo significato, ma appare anche esteriormente diverso. Noi comprendiamo in ogni modo anche se ignoriamo la relazione che potrebbe illuminarci. E in questo caso l'immagine viene a cadere nell'occasionale attualità dell'associazione di idee che in quel momento ci occupa: l'immagine viene allora a prendere un significato; non nella semicoscienza come i singoli colori, toni o parole, ma proprio come contenuto definito e concreto. In ogni sorriso vediamo una ben precisa psicologia, diversa a seconda dell'immagine che lo precede ». Il montaggio diviene cosí creativo: 'forbici poetiche', appunto, cioè il respiro della narrazione; il cui ritmo può anche avere un valore del tutto proprio e indipendente, un valore musicale che col contenuto ha solo un rapporto lontano e irrazionale. Un montaggio cosí inteso scopre tra l'altro le relazioni delle forme e il ritmo della associazione psichica. In *Der Geist des Films* Balázs pertanto amplia le nozioni sul montaggio puramente narrativo descritto nel primo saggio, esaminando diverse altre forme di mon-

taggio, tra le quali il montaggio dell'associazione (attraverso il quale vengono suscitate o rappresentate associazioni di idee), montaggio di concetti (che provoca pensieri definiti e chiari, formula conoscenze, deduzioni, giudizi logici e valutazioni), montaggio formale (basato sull'analogia o sull'opposizione formale), montaggio direzionale (che deriva dalle linee direzionali: « case oblique, paesaggi come in un angolo, teste che si curvano su di noi »), montaggio senza taglio (dissolvenze, panoramiche, carrellate).

La parte piú interessante e nuova di *Der Geist des Films* è, naturalmente, quella riguardante il cinema sonoro e il cinema parlato: si tenga presente che il libro risale agli albori del fonofilm, e in un certo senso questa parte è una teoria ' a priori ': gli esempi e i testi di studio (film) sono pochi nel 1930, quantunque tra essi figurino già *Lonesome* (*Primo amore*, 1929) di Paul Fejos e *Der blaue engel* (*L'angelo azzurro*, 1929) di Josef von Sternberg, *Sous les toits de Paris* (*Sotto i tetti di Parigi*, 1930) di René Clair e *Westfront 1918* (1930) di G. W. Pabst, *Hallelujah!* (*Alleluja!*, 1930) di King Vidor. Ma forse il Balázs, almeno a giudicare dal suo libro, non aveva ancora avuto la possibilità di vedere queste opere, che rimangono per vari motivi considerevoli documenti di impiego creativo del sonoro. Il cinema sonoro trova comunque nel teorico ungherese, che ne intuisce le possibilità, un ottimista quanto valido sostenitore. Egli parla sin da allora di una nuova e importante arte, che « scoprirà il mondo acustico che ci circonda », facendoci apprendere un piú profondo modo di ascoltare, liberandoci dal « caos del frastuono ». Condizione dell'arte del fonofilm è anzitutto non intenderla come un perfezionamento del muto, nel senso di poter dare a questo una maggiore somiglianza alla natura, ma come una trasfigurazione della natura stessa. L'elemento sonoro non è dunque per Balázs un complemento, ma un ' fatto centrale ', cioè il « motivo predominante e decisivo dell'azione ». La trasfigurazione della natura e questo fatto centrale si ottengono attraverso l'analisi (selezione) e l'asincronismo (suoni che non corrispondono alla visione diretta o immediata della loro fonte). L'analisi del fonofilm viene impostata, come già quella del cinema muto, su tre elementi fondamentali: la inquadratura sonora, il primo piano sonoro, e il montaggio sonoro. Il suono non ha una percezione di forma, né una proiezione d'ombra: la sua ripresa non indica la direzione e pertanto neppure l'inquadratura. Un suono può essere preso dall'alto o dal basso, da vicino o da lontano: si ottiene soltanto una semplice localizzazione spaziale ma la prospettiva non muta la forma del suono, cioè la sua fisionomia: « uno stesso suono non può essere ripreso da tre diversi apparecchi in tre modi diversi, come è possibile fare per qualunque oggetto con la ripresa fotografica ». Pertanto la ripresa del suono, non avendo la possibilità di inquadrarlo, non sarebbe altro che una riproduzione meccanica. Senonché esiste già la possibilità di inquadrare il suono creativamente: cioè si possono fare tagli sonori corrispondenti al taglio visivo: il regista viene cosí a guidare nello spazio non soltanto l'occhio ma anche l'orecchio dello spettatore. « Il regista, ad esempio, rappresenta nel quadro fotografico il tumulto impetuoso di una folla in un campo lungo, e poi dirige la ' camera ' su di un singolo individuo. Cosa analoga può

fare anche il microfono: far risaltare, cioè, nella folla, non solo il singolo individuo col suo volto particolare, ma anche la sua voce individuale». Collegata a questa possibilità, è il 'primo piano sonoro': cioè la scelta di suoni isolati dagli altri o avvicinati, creando cosí, nel secondo caso, nuove relazioni. « Il caratteristico del primo piano sonoro non è tanto il fatto di essere isolato dall'ambiente acustico come il primo piano fotografico lo è dell'ambiente visivo. Ciò che non è nel quadro noi non lo vediamo. Solo in certi casi particolari è una ombra o un raggio di luce che ci potrà far intuire ciò che non vediamo. Nei primi piani sonori isolati udiamo le voci dell'ambiente invisibile. Quando in un locale rumoroso la 'camera' inquadra due teste in primo piano che parlottano tra loro, i rumori del locale non debbono cessare perché altrimenti si perderebbe la continuità spaziale e si avrebbe la sensazione che i due uomini siano in un ambiente diverso. Ma questo, conclude Balázs, « non è assolutamente necessario: quello che è meraviglioso, nel microfono, è la possibilità di cogliere il piú leggero rumore in mezzo al maggior frastuono: semplicemente avvicinandosi quanto basta ». Inoltre non udremo soltanto la voce sommessa, ma anche la sua relazione e la sua proporzione rispetto alle altre dell'intero ambiente acustico. Il montaggio sonoro, infine, implica un ritmo visivo-auditivo, al quale è legato il 'complemento acustico', uno dei « princípi essenziali del film sonoro », per mezzo del quale si possono sottolineare cose che senza il suo intervento passerebbero inosservate: « il montaggio visivo e il montaggio sonoro debbono fondersi contrappuntisticamente come due melodie ». Pertanto la forma piú conseguente di questo complemento acustico è l'accennato asincronismo. « Noi non dobbiamo, o quantomeno non dobbiamo soltanto udire quello che già vediamo ». Balázs parla di diverse forme di montaggio sonoro: il montaggio sonoro asincrono-panoramico (la 'camera' panoramica alla ricerca della fonte del suono; esempio già citato); montaggio sonoro soggettivo (che suggerisce sensazioni, impressioni, pensieri acustici) e montaggio assoluto (attraverso il quale l'impressione acustica continua a rimanere nel quadro successivo). In quest'ultimo caso si hanno effetti psichici di sincronismo: cioè un sincronismo psichico il cui impiego ci permette di produrre e creare profonde relazioni tra le cose. Infine il fonofilm dà, piú di ogni altra parte (piú della stessa musica, afferma Balázs) il valore espressivo del silenzio.

Meno persuasivo è invece il capitolo dedicato al dialogo. Balázs di questo elemento sonoro analizza piú i lati negativi che quelli positivi. Non dà una risoluzione del problema, quantunque affermi che « il film sonoro senza dialogo è un'assurdità » e che « poeti dunque dovranno essere messi a quest'opera » (alla creazione, cioè, di una nuova specie di musicalità lirica). Ed è strano come egli possa affermare che « i lunghi dialoghi non ammettono variazione di inquadratura né di montaggio ». Infatti non è affatto vero che « le inquadrature debbono durare per tutto il tempo del dialogo ». Con l'asincronismo cadono queste affermazioni. L'asincronismo è infatti applicabile anche al dialogo. Inoltre è discutibile il fatto che Balázs non ammetta la possibilità di « una fusione organica della musica pura col film... una musica che non sia di accompagnamento della visione... Non film musicato, ma musica, voci, suono tramutati in film ». Come tutto

questo sia possibile, è già stato dimostrato. Balázs è, come abbiamo accennato, ottimista nei riguardi del film sonoro (né trascura il film policromo, che egli intende come ' movimento di colori ') (1), comunque dal suo *Der Geist des Films* traspare talvolta una comprensibile nostalgia per il cinema muto; tanto è vero che avverte una « cosa logicamente necessaria »: che esso, « finché è ancora in tempo, ritorni entro i suoi limiti, cioè nel campo figurativo. Distolto dall'elemento umano, drammatico e dialogico, si faccia film assoluto. Perché solo nel caso di una sostanziale ed effettiva distanza, il film muto, come arte diversa, potrà rifiorire accanto al sonoro. E se un ritorno non è piú possibile, sono del parere che il film muto possa ancora svilupparsi in un senso nuovo, piú e meglio evoluto ». Inoltre, per quanto riguarda la teorizzazione sul cinema muto, c'è da rilevare che Balázs dà eccessiva importanza alla ' microfisonomia ', intesa come una specie di naturalismo psicologico il quale, interpretato troppo ortodossamente, può portare agli stessi errori di un Dziga Vertov: cioè al « miracolismo » della macchina da presa. Sostenere tale naturalismo, e quindi che la « possibilità e il senso dell'arte cinematografica stanno nel fatto che le cose appaiono quali realmente sono » (2), si cade implicitamente, sia pure in forma diversa, nella teoria del ' Kino-Class ': « Io sono l'occhio della camera! Io, macchina, vi mostro il mondo quale soltanto io posso vederlo! » (3). Nello stesso tempo Balázs stabilisce una contraddizione con l'altro suo principio, e questa volta fondamentale, il quale afferma « che l'arte della ripresa fotografica comincia proprio da un essenziale punto di partenza: dalla prospettiva, cioè, che muta la forma dell'oggetto e la sua fisionomia: alternativa o creazione di un carattere il quale deriva dalla visione del regista ». Principio dal quale Arnheim partirà per la sua indagine (4). Meno in contraddizione con le sue teorie è invece un'altra posizione di Balázs, quando afferma che « l'arte non è la cosa piú importante », e che « un'arte popolare non deve correre dietro unicamente ai valori estetici ». Tali affermazioni rientrano nell'importanza sociale che può assumere il film e nella nuova formazione culturale dell'autore, che dalla filosofia idealista era intanto passato al materialismo dialettico.

Ma i rilievi da noi fatti, ben poco tolgono alla validità che ha avuto

(1) Già nel suo primo libro Balázs tocca il problema del film a colori. « Le deficienze tecniche », egli scriveva, « non mi rendono scettico. Al contrario. E' l'idea del film a colori che mi dà da pensare, perché la fedeltà alla natura non è sempre propizia all'opera d'arte..: Nella creazione sta l'arte. Ed è probabile che sia proprio il grigiore omogeneo del film in bianco e nero a dare la possibilità di uno stile d'arte ». « Nonostante i miei dubbi estetici di allora », scrive piú tardi, « si può stare tranquilli che l'applicazione dei colori non ci obbligherà all'assoluta schiavistica imitazione della natura ». E se la diversità dei colori, egli aggiunge, distrugge ogni relazione esistente nel fonofilm, il film policromo può ottenere nuove relazioni, e non certo soltanto decorative: i colori hanno una forte potenza simbolica evocatrice e suscitatrice di associazioni e di suggestioni emotive. Inoltre con i primi piani si può rendere le piú lievi sfumature, e scoprire un mondo nuovo. Nel suo ultimo libro (vedi nota 8), al film a colori è dedicato un esauriente capitolo: *Note sui film a colori e plastici.*

(2) Cfr. *Der Geist des Films*, op. cit.

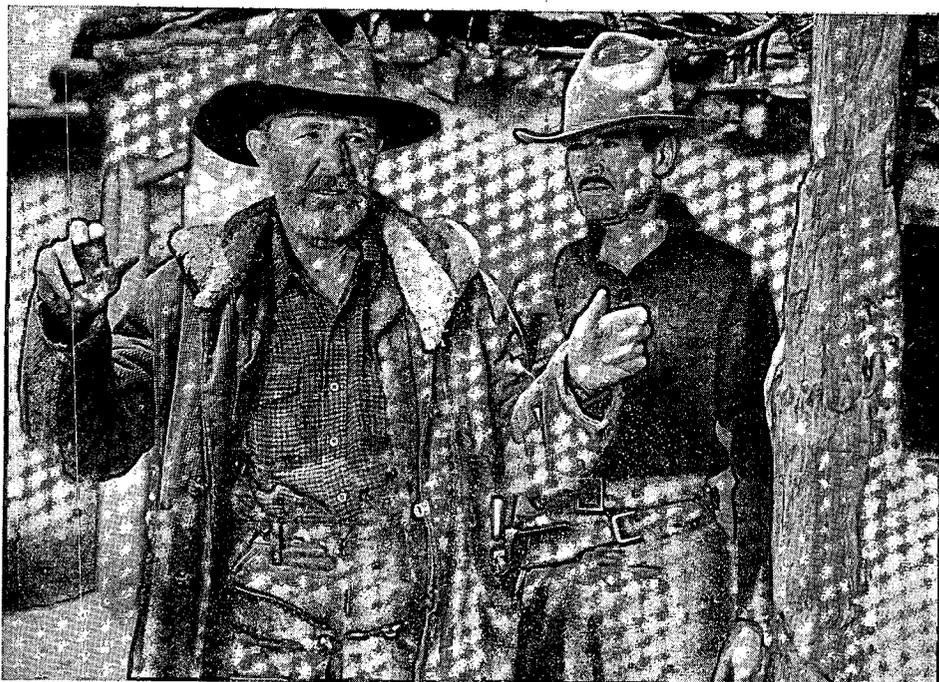
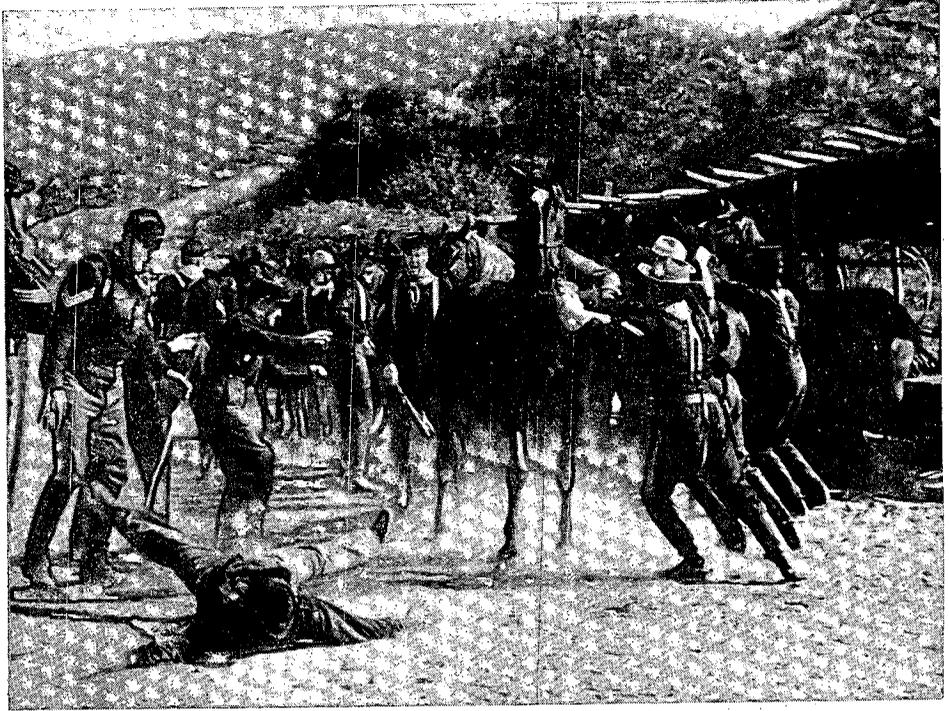
(3) Dziga Vertov: *Kinoki-Perevorod*, in *Lef*, Moskva, n. 3, 1923.

(4) Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1932.

JOHN FORD *The Flesh* (1932)

JOHN FORD *The Whole Town's Talking* (1935)

JOHN FORD *Drums Along the Mohawk* (1939)

JOHN FORD *The Long Voyage Home* (1940)

JOHN FORD *My Darling Clementine* (1947)

JOHN FORD *The Fugitive* (1947)

JOHN FORD *Fort Apache* (1948)

ed hanno i trattati di Balázs: egli rimane comunque il primo sistematore della materia cinematografica per la quale chiede, sin dal 1924, che gli intellettuali ne facciano oggetto degno di meditazione. Richiesta ribadita nel 1949, poco prima della sua morte, dalle pagine di *La Rassegna d'Italia* (5), in un articolo intitolato *La cultura e il cinema,* estratto da un suo libro in corso di stampa presso la casa editrice Poligono in Milano (6). Volume nel quale Balázs rielabora i suoi principi nel quadro appunto del materialismo dialettico, e al lume di esperienze nuove e di nuovi testi e film. Le manchevolezze accennate vengono in gran parte superate. All'attività teorica, che è la piú vasta e notevole, Balázs aggiunge quella pratica. Suoi sono gli scenari di *Abenteuer eines Zehn-Mark-Scheines* (regista Berthold Viertel, 1927) e di *Narkose* (*Narcosi,* interpretato e diretto nel 1929 da Alfred Abel). Nel 1931 collabora alla sceneggiatura di *Die Dreigroschenoper* di G. W. Pabst e, nel 1932, scrive e dirige con Leni Riefenstahl *Das blaue licht* (*La luce azzurra*): film significativi, tra i quali quello di Pabst ha un particolare posto nella storia del cinema. Cosí come sarà destinata ad averlo, sia pure su un altro piano, *Valahol Europában* (1947), diretto da Géza Radványi su scenario e dialoghi (in collaborazione) di Béla Balázs. Sono riscontrabili, in questo film, le influenze della scuola russa; alla quale il Balázs aveva portato un considerevole contributo teorico (7). E la sua personalità traspare in piú di un particolare, in molte sequenze, e diremmo quasi nella costruzione generale dell'opera. Certe immagini, certe inquadrature sono appunto quelle 'immagini-simbolo', quelle 'inquadrature-metafore' di cui parla nei suoi trattati. E il montaggio di queste inquadrature, in certi punti, diventa davvero una 'forbice poetica': basti ricordare i visi dei bambini che si staccano sui vecchi quadri appesi nel salone del castello.

Negli ultimi tempi l'attività pratica di Balázs si era intensificata: nella nativa Ungheria, in Cecoslovacchia, in Polonia. A Berlino doveva iniziare un film per la Defa. Con la morte di Balázs si spegne cosí un'altra delle voci vive del cinema come arte.

Guido Aristarco

Il presente saggio di G. Aristarco è giunto alla redazione di Bianco e Nero *prima che apparisse su « La Repubblica » di Roma e « Il progresso d'Italia » di Bologna l'articolo di Massimo Mida sul medesimo argomento* (n. d. r.).

(5) Béla Balázs: *La cultura e il cinema,* in *La Rassegna d'Italia,* Milano, anno IV, n. 1, gennaio 1949.

(6) Tale libro è, a sua volta, la rielaborazione di *Iskusstvo Kino,* Moskva, Goskinoisdat, 1945.

(7) Balázs aveva tra l'altro insegnato, con Pudovkin ed Eisenstein, all'Istituto Superiore di Cinematografia in Mosca.

BIBLIOGRAFIA

BÉLA BALÁZS: *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films,* Wien, Deutsch-oesterreichische Verlag, 1924.

BÉLA BALÁZS: *Der sichtbare Mensch: Eine Film-Dramaturgie,* Halle, Knapp, 1924 (seconda edizione del precedente).

BÉLA BALÁZS: *Kultura Kino,* Moskva, 1925 (edizione russa del primo libro).

BÉLA BALÁZS: *Der Geist des Films,* Halle, Knapp, 1930.

BÉLA BALÁZS: *Duk Filmi,* Moskva, 1935 (edizione russa di *Der Geist des Films,* con due capitoli aggiunti, tradotta da N. Friedland).

BÉLA BALÁZS: *Iskusstvo Kino,* Moskva, Coskinoisdat, 1945.

BÉLA BALÁZS: *Filmesztetikai Gondolatok,* Budapest, 1948.

BÉLA BALÁZS: *La cultura del film,* di prossima pubblicazione per i tipi della Poligono, casa editrice in Milano.

BÉLA BALÁZS: *Movies for the Middle Class,* in *Living Age,* Boston, 1930.

BÉLA BALÁzs: *The Future of the Film,* in *Living Age,* Boston, 1930.

BÉLA BALÁZS: *Lo spirito del film,* in *L'Italiano,* Roma-Bologna, anno VIII, numero 17-18, gennaio-febbraio 1933.

BÉLA BALÁZS: *Le forbici poetiche,* in *Occidente,* Roma, n. 9, 1934.

BÉLA BALÁZS: *Films into Fascism,* in *New Theatre,* ottobre 1934.

BÉLA BALÁZS: *The Film of the Bourgeoisie,* in *New Theatre,* agosto 1934.

BÉLA BALÁZS: *Rojdenie nazionalnovo Kinostilia,* in *Zaria Vostoka,* Moskva, 28 novembre 1934.

BÉLA BALÁZS: *Il film a colori,* in *L'Italia Letteraria,* Roma, 29 settembre 1935.

BÉLA BALÁZS: *La camera creativa,* in *Bianco e Nero,* Roma, anno II, n. 2-3, febbraio-marzo 1938.

BÉLA BALÁZS: *Il film a colori,* in *Bianco e Nero,* Roma, anno III, n. 2. febbraio 1939.

BÉLA BALÁZS: *Lo spirito del film,* in *Bianco e Nero,* Roma, anno IV, n. 2, febbraio 1940.

BÉLA BALÁZS: *Film a colori,* in *Pagine scelte sul cinema,* edito da *I Quaderni dell'Illustrazione del Medico,* Milano, n. 42, 1940.

BÉLA BALÁZS: *Tipo e fisionomia,* in *Bianco e Nero,* Roma, anno V, n. I, gennaio 1941.

BÉLA BALÁZS: *Sulla sostanza del film,* in *Invito alle immagini,* Forlí, Pattuglia, 1943.

BÉLA BALÁZS: *Il cinema e il capitalismo,* in *Essenza del film,* a cura di Fernando Di Giammatteo, Torino, Edizioni di Il Dramma, 1947.

BÉLA BALÁZS: *Realtà o verità,* in *Bianco e Nero,* Roma, anno IX, numero 1, marzo 1948.

BÉLA BALÁZS: *La cultura e il cinema,* in *La Rassegna d'Italia,* Milano, anno IV, n. 1, gennaio 1949.

BÉLA BALÁZS: *La cultura e il cinema* (estratto), in *Bianco e Nero,* Roma, anno X, n. 3, marzo 1949.

GUIDO ARISTARCO: *I mezzi formativi del cinema,* in *La Rassegna d'Italia,* Milano, anno IV, n. 5, maggio 1949.

NINO GHELLI: *L'inquadratura e il mondo poetico del regista,* in *Cinema,* nuova serie, anno II, numero 17, 15 aprile 1949.

RENATO MAY: *Teorica generale del film,* in *Bianco e Nero,* Roma, anno X, numero 1, gennaio 1949.

MARIO VERDONE: *Letteratura cinematografica in Germania,* in *Cinema,* nuova serie, Milano, anno I, n. 4, 15 dicembre 1948.

Crisi e prospettive del realismo cinematografico

I miei amici, creatori del neorealismo italiano, hanno complessi di dubbio e di scetticismo quando parlo loro di neorealismo. Rossellini ed Amidei, De Sica e Zavattini, accennano un leggero sorriso tutt'altro che ingènuo quando si pronunzia questa parola. Blasetti, Castellani e Lattuada dimenticano normalmente di riferirsi al realismo quando spiegano ciò che vogliono realizzare. Visconti mi giurò di non voler essere realista. Questo è sufficiente per poter dire che il realismo italiano, che all'estero costituisce il gran tema degli entusiasmi, in Italia non è del tutto cosí semplice.

D'altra parte non vi è dubbio che le vittorie inglesi, al Festival 1948 di Venezia, abbiano segnato un punto di arresto della scuola italiana e che la parola crisi non sia esagerata.

Che cos'è dunque questo realismo? L'unico mezzo per poter uscire da una crisi è d'incominciare a chiarire la mente dalle nubi dell'imprecisione e cioè, fare un po' di filosofia. Mi permetto dunque (per non ripetermi) di partire dalle conclusioni dei due primi capitoli di una filosofia del cinema (il primo in « Bianco e Nero », giugno 1948, elaborata nella « Revue Internationale du Cinema », gennaio 1949 e il secondo in « Anteprima », settembre 1948: « Dialettica cinematografica »). Nel presente studio mi propongo di applicare le nozioni fondamentali che pongono in luce l'essenza dell'arte cinematografica, problemi posti dalle scuole realiste, francesi e italiane del dopo-guerra.

Il bello, di qualsiasi specie o genere, è un composto materiale che riceve la sua forma sostanziale e la sua unità profonda da un principio spirituale superiore alla materia. Il bello cinematografico è una fusione d'immagini e di suoni liberamente scelti nella natura e nelle arti, la cui specifica caratteristica è un movimento esteriore che esprime necessariamente un movimento interiore di anime.

Il realismo cinematografico si distingue dal suo genere opposto, l'irrealismo, per due caratteristiche. Primo: il movimento esterno è scelto nella realtà quotidiana di tutti i giorni con un umile preoccupazione di fedeltà ai fatti registrabili in cronaca. Generalmente la scelta degli avvenimenti che devono creare il ritmo e il clima, è eccezionalmente antiletterario, con una riduzione al minimo dei dialoghi e dei colpi di scena. Generalmente si nota una forte avversione per le pretese degli attori « vedette » ed una certa preferenza per gli attori non di professione. Secondo: il movimento interiore, il tema centrale carico d'emozione aderisce all'autentica realtà umana. In genere l'artista si limita ad esprimere gli atteggiamenti umani

direttamente scaturiti dall'epoca in cui viviamo. L'artista sviluppa, potremmo dire, l'eroismo della sincerità, evitando qualsiasi soluzione rosea, gli ottimismi facili ed affrontando i tristi e prosaici problemi che il cinema commerciale evita. Il neorealismo italiano è in tal senso l'opposto piú perfetto del banalismo e dell'artificialismo americano dettato dalla preoccupazione di soddisfare tutti e di rispondere ai desideri di evasione dell'uomo intellettualmente non adulto (dai 14 agli 80 anni).

In opposizione al realismo bisogna porre non soltanto l'irrealismo dei venduti o dei poveri di spirito, ma anche l'irrealismo artistico. Questo si manifesta con due tendenze: l'una concerne la scelta dei mezzi d'espressione e l'altra la natura dell'ispirazione. Il mio Confratello Leo Lunders (Direttore del nostro ufficio belga DOCIP - Documentation Cinematographique de la Presse) ha dimostrato in un articolo molto dettagliato della *Révue Internationale du Cinema* (« Realisme et Irrealisme », aprile 1949) che l'arte cinematografica è in certa misura naturalmente irrealista. Avrebbe potuto scrivere « antinaturalista ». Infatti la copia assolutamente fedele alla realtà esteriore non appartiene all'arte né nella fotografia, né nella pittura, né nel cinema. Il naturalismo è un controsenso artistico che riduce l'artista ad un apparecchio registratore necessariamente inferiore alla macchina fotografica, poiché è dotato di certi organi, cuore e cervello, che con i loro riflessi incontrollabili impediscono la riproduzione assolutamente fedele. Il realismo cinematografico non è meno antinaturalista dell'irrealismo, ma l'apporto dell'immaginazione e dell'invenzione artistica consiste nella concentrazione dei dettagli prosaici, nell'intensificazione attraverso l'inquadratura e il ritmo dei mezzi espressivi scelti nella realtà quotidiana. Nell'irrealismo, l'artista sceglie dei mezzi d'espressione al di fuori del quadro reale della vita ordinaria. A volte i mezzi sono antireali (pensate alle statue mobili de *La Bella e la Bestia* di Cocteau, al cielo di *A matter of Life and Death*, di Powell-Pressburger), a volte immaginari (pensate ai migliori Disney) o anche puramente figurativi, non rappresentativi (pensate ai film « astratti » di Fishinger, Richter). In certi casi l'irrealismo si applica anche all'ispirazione cioè al tema centrale stesso. A volte si tratta di sentimenti o passioni considerati come un giuoco formale senza rapporto con la realtà della natura umana (pensate a certi film di Clair, all'*Aquila a due teste* di Cocteau, a *Der Apfel ist ab* di Käutner). A volte si tratta di esplorazioni nell'incontrollabile (film surrealisti di Bunuel e di Germaine Dulac, esistenzialisti come *Les jeux sont faits* di Delannoy, *Au pays sons étoiles* di Lacombe).

Per studiare la dialettica interiore che ha spinto il neorealismo cinematografico alla sua crisi obbligandolo a cercare una soluzione, sceglieremo alcuni registi tipicamente realisti della scuola francese e italiana. La decomposizione del realismo francese è piú avanzata di quella del realismo italiano che probabilmente supererà la sua crisi. Per tal ragione commenteremo prima l'evoluzione di Clément, Allegret, Rogier, Becker, Carné, Clouzot, Cayatte per poter studiare parallelamente Zampa, Castellani, De Sica, Germi, Lattuada, Visconti, Rossellini. Il confronto della scuola italiana con quella inglese, con il realismo americano, russo e tedesco, porta a delle conclusioni significative (cfr. i miei articoli sull'*Ora dell'Azione*

e altrove). Ma è la dialettica interiore del realismo francese che pone piú drammaticamente in luce il pericolo che minaccia la scuola italiana.

Nascita del realismo aneddotico in Francia. René Clément fu per la Francia, con *La Bataille du Rail,* un po' ciò che fu Rossellini per l'Italia con *Roma città aperta;* la prima manifestazione, al termine di un grande conflitto, di un nuovo realismo onesto e sincero. Uno stile nudo e senza affettazione al servizio di un tema semplice: la solidarietà dei ferrovieri nei rischi e nei sabotaggi antinazisti. Come Rossellini, Clément ha saputo evitare il falso *pathos* del patriottismo e meglio ancora gli scogli della superficialità del romanzo d'avventura che ha snaturato tanti film cosí detti « della resistenza ». Nel suo secondo film significativo *Les maudits,* ha saputo creare una tensione psicologica piú concentrata che passa i limiti del puro psicologico fino al sadismo e alla follia ma senza superare di troppo il buon romanzo poliziesco.

Yves Allégret (da non confondere con Marc Allégret, la cui produzione è molto eclettica) che si è affermato con *Dédée d'Anvers,* è realista nello sforzo di dipingere l'ambiente e i costumi dei contrabbandieri e delle prostitute del porto di Anversa in tutta la loro brutalità e in tutta la loro perversità. Ma i mezzi scelti servono male il vero tema interiore del film: uno strano amore puro fra una prostituta nostalgica di un onesto affetto e un contrabbandiere taciturno e un po' stanco di vivere.

Lo sviluppo di Becker è piú promettente. Ha debuttato con un realismo molto nero, secondo la formula che sembra divenuta una tradizione in Francia: *Goupi mains rouges* (dopo *Dernier atout* e *Falbalas*) sordida storia di rapacità contadina. Il suo ultimo lavoro è una meraviglia di pura sensibilità umana nel quadro piú quotidiano in cui vivono i semplici operai e i piccoli impiegati di Parigi. In *Antoine et Antoinette* ha spinto la prosa sino all'originalità di presentare molto semplicemente il marito operaio e la moglie dattilografa, senza nessun'altra storia d'amore e con deliziose scenette di contrarietà domestiche e la grande contrarietà di un biglietto di lotteria vincente smarrito. E' l'opera francese del dopo guerra che piú di tutte si avvicina al capolavoro di De Sica: *Ladri di biciclette.*

Bisogna notare infine fra la prima serie di realisti francesi meno suscettibili di procurarci sorprese, un regista Rouquier che ci ha stupito per la sua prima opera rimasta senza seguito: si tratta di un'opera quasi documentaria che rappresenta molto sobriamente il comune anno di un comune contadino, attraversato però da un soffio epico, senza tuttavia essere esente da un sano realismo. Il parallelo fra le stagioni della terra e la nascita, la giovinezza, il matrimonio, e la morte delle generazioni contadine, avrebbe potuto essere anti-cinematografico se il cineasta avesse ceduto alla tentazione di fare degli esercizi di montaggio simbolista. Ma egli ha preferito l'estrema semplicità nella realtà dei lavori dell'uomo, ottenendo, con la scelta di scene tipiche, un proprio movimento interiore.

Il falso tragico nel realismo francese. Bisogna sottolineare la crisi vissuta da Carné, Clouzot e Cayette, i quali sono certamente i registi piú caratteristici e piú suscettibili di procurarci delle sorprese. Carné era, con

Renoir e Chenal, il capo scuola del realismo francese d'ante-guerra. Duvivier, Feyder, Lacombe sono ecclettici piuttosto che realisti e non hanno mostrato una vera evoluzione interiore nella loro arte. Renoir che riuscí a sorpassare il naturalismo di Zola nella *La Bête Humaine* e il realismo persino in un'opera classica *La grande illusione,* non ha dato la sua vera misura in America. Chenal che riuscí interessante negli *Ammutinati dell'Elsinore* e nel *Fu Mattia Pascal,* non ha piú fatto parlare di sé, eccetto che in film scadenti come *Clochemerle.* Ma Carné fu il primo a toccare il fondo del suo realismo ed a cercare l'evasione « altrove ».

Quai des Brumes, Hôtel du Nord, Le Jour se lève sono capolavori quasi perfetti nel loro genere: l'esplorazione realista della disperazione dell'uomo che non crede piú in nulla, neppure nell'amore. La sua opera di guerra: *Les visiteurs du Soir* va al punto opposto: è irrealista nei mezzi e irrealista nel fondo. E' il freddo gioco di un diavolo travestito che armeggia in una corte medioevale ove l'amore finisce con l'essere piú forte della morte e piú forte persino dell'inferno. Ma è un lavoro cerebrale piú figurativo che espressivo. Il cuore degli amanti batte, al termine del film, nella pietra della statua in cui si sono tramutati. E' un sintomo di Carné: un cuore pietrificato che non crea piú delle correnti d'emozioni vive come il sangue. *Les enfants du Paradis,* altra fuga nell'irrealismo, è un ritorno all'ispirazione stessa del realismo di Carné: un pessimismo ora misto di fantasia, pantomima e danza, piú scettico che cinico. In un certo senso ha piú umanità del precedente, ma sempre tarato di ricerche letterarie e figurative che nuocciono all'intensità espressiva. Il suo ultimo film *Les portes de la nuit* è un ritorno indietro ed un esempio di ciò che si può chiamare la degenerazione del realismo: un gioco di belle fotografie drammatiche al servizio di una storia che non supera il romanzo-gangster dei libri gialli.

Clouzot, meno raffinato, piú potente, sarebbe il classico della cinematografia francese se fosse riuscito ad approfondire il suo senso drammatico. *Il Corvo* è senza dubbio l'opera piú notevole del quinquennio 40-45, ed è realista nel pieno senso della parola. Nulla di piú di una serie d'incidenti quotidiani e prosaici di una piccola città di provincia, ma orchestrati potentemente su un tema unico raramente affrontato dall'arte cinematografica: la calunnia. *Quai des orfèvres:* stessa potente semplicità, piú lento e piú difficile nello svolgimento, ma forse piú profondo: il tema degli umili sacrifici nascosti che comporta la vita dell'ispettore di polizia. Ma Clouzot ha sentito che il formato della cronaca, anche sobriamente approfondita, non permette di dare tutta l'ampiezza, la lunghezza, l'altezza e la profondità della dimensione dell'uomo. Egli ha cercato un soggetto classico che passa dal drammatico al tragico. In questo caso si può stabilire un parallelo fra la crisi di Clouzot e quella di tutto il cinema inglese passato dal documentario di *Gorget for night* al drammatico di *Breve incontro* e *Secret Heart,* e finalmente al tragico di *Amleto* e di *Odd Man Out.* Clouzot ha pensato di trovare in *Manon Lescaut* l'ispirazione del gran salto al di là dei limiti dello psicologico. Egli ha fallito il salto poiché non ha vissuto ma ragionato questo superamento che è l'anima di ogni grande arte classica. La critica è unanime nel ritenere *Manon* la grande disillusione dell'anno. Perché? Perché il film è slegato da un dualismo d'ispirazione e magnifico

nel movimento dei fatti perfettamente osservati e verosimili della prima parte esprimente la vita di una ragazza egoista, del fratello criminale, del marito ingenuo e costante. Ed è esecrabile nella seconda parte perché ha voluto gonfiare un amore banale fino ai gesti ieratici, quasi religiosi di una unione piú forte della morte. Questa specie di retorica diventa irreale poiché Clouzot non è riuscito a introdurci nell'altra dimensione dell'umanità.

Cayatte, giovane talento promettente del realismo francese, si è annullato nello stesso dilemma: approfondire il realismo o esaurirsi nel realismo. Egli ha cominciato con una realizzazione molto banale di un romanzo ugualmente banale di Jules Mary: *Roges la Honte*. Egli non è riuscito meglio nella ripresa cinematografica di una novella naturalista di Maupassant: *Pierre et Jean*. Si è lanciato ora in una esperienza shakespeariana: *Gli amanti di Verona* (*Romeo e Giulietta*). Veramente non vi è gran che di shakespeariano nelle figure inventate del nobile pervertito, della sua amante usata che serve nello stesso tempo al figlio scapestrato e nella quasi assoluta bassezza del fidanzato avventuriero.

A questo mondo in decomposizione ha voluto opporre l'amore piú o meno puro del giovane operaio e della figlia minore che (controfigure di Romeo e Giulietta nel film di questo nome) arrivano a cercare la soluzione del loro disperato amore nel suicidio davanti alla tomba storica degli amanti di Verona. La macchina funziona, ma l'anima è assente. Gli effetti sono ricercati, ma la causa, il tema autentico non è presente e vivente nella pienezza della sua forza e profondità.

Il realismo francese sembra dunque posto al muro in un vicolo cieco. Il realismo « tout court » quello dell'ante-guerra, fu un'espressione del materialismo corrente, dell'abbassamento umano. Il superamento del realismo deve essere una scoperta dello spirito, dell'elevazione dell'uomo attraverso una forza interiore che non può essere che il divino vittorioso sul diabolico. Il cinema francese non ha piú il senso del divino e non ha neppure (nelle migliori opere surrealiste o esistenzialiste) il senso del diabolico. Lacombe l'ha toccato nella sua migliore opera *Les musiciens du Ciel* che supera *Le Major Barbara* di Pascal e Shaw. Lampin l'ha toccato nella interessante versione dell'*Idiota* tratto dal romanzo di Dostoiewski. Cloche vi tende in certe scene di *Monsieur Vincent* e del *Dr. Laennec*. Ma questa è un'altra storia. E' il ritmo dell'ispirazione che cerca un corpo attraverso una profonda intuizione. Non è la dialettica del realismo che scopre nella vita quotidiana i segreti della forza che porta l'uomo piú in alto del suo ristretto orizzonte.

Il culto della purezza nel realismo italiano. La scuola realista italiana è piú organica e piú significativa della scuola francese perché è restata piú vicina alle sorgenti di un vitale dinamismo che miracolosamente ha saputo vincere lo sgretolamento di una società sconvolta.

Zampa non è il piú originale dei registi italiani e non è neppure un capo fila. Ma egli ha dato prova di una sincerità e di una semplicità profonda nei limiti ch'egli si è fissati. *Vivere in pace* fu un trionfo sugli schermi europei e americani. Perché? Perché egli ha saputo far vivere il giovane vigore di un vecchio popolo che lascia passare tanti regimi diversi senza prenderli

troppo sul serio. Il contadino, personaggio centrale del film non si è opposto eroicamente ai fascisti, ma egli non ha creduto alla magniloquenza fascista. Egli non comprende il perché delle politiche e delle guerre, ma comprende il perché della vita. Affronta, senza saperlo, tutti i rischi che assumerebbe un eroe per salvare la vita del negro e dei bianchi dell'armata americana. E quando muore assassinato dai nazisti, non ha problemi da risolvere poiché è molto semplice: « Ho fatto tutto ciò perché sono cristiano ». Sua moglie è un'odiosa bigotta, i soldati dei due campi sono tutti dei poveri uomini comuni ridicoli e simpatici nell'ubriacatura occasionale dovuta alla sorpresa del buon vino. Il film è vita quotidiana e non teoria. Lo stesso umore passa (meno puramente) nell'*Onorevole Angelina* e (meno potentemente, ma con piú fini sfumature) in *Anni difficili,* apologia brutalmente onesta dell'uomo che, nonostante tutto, è troppo intelligente per assumere dei rischi inutili ed è l'eterna vittima di tutti i regimi e di tutti i profittatori di regimi.

Il piú puro dei realizzatori italiani è forse Vittorio De Sica. Egli viene dalle scene del varietà e il suo primo film è una deliziosa follia di volgarità mista ad intelligenza. Il suo *Garibaldino al convento* è un capolavoro di comico strettamente cinematografico ed emozionante nello stesso tempo. E' dunque venuto al realismo premeditatamente. Per lui, il realismo, è la purezza dell'umano che non ha bisogno di attrattive artificiali. *Sciuscià,* esplorazione dell'anima traviata dei piccoli venditori e ladri del mercato nero che termina logicamente con una requisitoria del mercato nero (forse troppo semplicista), dell'educazione « ufficiale » dei riformatori. *Ladri di biciclette* è il dramma piú prosaico e piú puramente umano nel medesimo tempo. Il dramma dell'operaio al quale hanno rubato la speranza, la corsa disperata per ritrovare lo strumento di lavoro, simbolo di sicurezza economica in un mondo di disoccupati. Una cronaca di ultima pagina è la materia di un capolavoro di psicologia e di sensibilità fraterna. Una filosofia della cronaca: la giustizia è troppo lenta e il mondo è mal costruito per l'uomo che non ha il cuore di un lottatore imbattibile. Ora, vi sono nel cuore del popolo italiano delle forze irreprimibili e De Sica non le ha esplorate in tutta la loro profondità. In un precedente film *La Porta del Cielo* aveva toccato la forza dell'uomo che comincia a credere nella felicità superiore nel momento preciso in cui crolla la speranza della felicità ristretta e materiale. De Sica ha la possibilità di approfondire il mistero dell'anima umana, ma egli si è volto, con lo sceneggiatore Zavattini, piú verso il sociale, l'esteriore, che verso l'interiore. L'avvenire ci mostrerà se egli darà tutta la misura della sua intuizione umana.

Non vi è che un giovane, Renato Castellani, che si sia dimostrato quasi l'eguale di De Sica. In un'opera di vigoroso realismo nato dopo esperienze formaliste (*Un colpo di pistola,* ecc.), il film *Sotto il sole di Roma* fu l'unico che guadagnò l'unanimità dei critici stranieri nell'ultimo Festival di Venezia, a causa della sua intensità mimica, veramente chapliniana. Come De Sica in *Sciuscià,* Castellani ha lavorato in una povertà volontaria, con giovani attori non di professione, ed ha saputo mantenere, nella stordente successione di « gags », una fresca e pura emozione, che fa vivere l'anima del quartiere, l'anima del popolo nei suoi movimenti autentici e impreve-

dibili. Fasano *(Okey John)* era riuscito ad attingere alla stessa sorgente, Comencini *(Proibito rubare)* vi è pure arrivato, ma entrambi non sono riusciti ad evitare i sovraccarichi di religione, non integrati nel reale.

La dialettica dell'approfondimento. Germi si afferma nel 1949 come una forza che allarga i suoi orizzonti. *Il Testimone* era una prima esperienza abbastanza confusa. *Gioventù perduta,* come il nome dice, era un'analisi della generazione del dopo-guerra: non seppe sfuggire ai luoghi comuni del film-gangster con l'inevitabile poliziotto innamorato e onesto. *In nome della legge* è un'avventura nell'epico che svolge nello sfondo dell'autentica Sicilia un conflitto reale e profondo: la legge della Mafia (la forza dei banditi al soldo dei ricchi) e la legge della comunità. L'originalità è nello stile sobrio e severo che fa accendere lentamente la coscienza delle masse piena di risorse e che trionfa sulla passività ereditaria.

Blasetti, in una meravigliosa poesia in prosa di *Quattro passi tra le nuvole* ha preceduto di lontano le scoperte dei realisti e le ha seguite con *Un giorno della vita.* De Santis (*Caccia tragica*) e Vergano (*Il sole sorge ancora*) hanno manifestato in opere ineguali dei doni di ritmo potenti ma dispersi in una trama sempre fatta di certi luoghi comuni sociali maturati attraverso teorie piuttosto che attraverso forze interiori.

Ma è stato Visconti a realizzare, in un'opera (*Ossessione*) precedente di parecchi anni l'ondata realistica, il dramma piú prossimo al tragico nel senso classico. La sua elaborazione del tema dell'adulterio divenuto criminale fa erompere logicamente tutta la tristezza e la profonda distruzione del peccato, nel bel mezzo delle scene popolari con un ritmo e un colore di vita straordinario. E' forse l'opera piú compiuta, piú complessa del realismo italiano. *La terra trema* è piú epico nella magnifica sinfonia di luci ed ombre di voci e di silenzi interrotti dalla musica del rumore delle masse. Il ritmo dei movimenti collettivi di lavoro, di miseria e di rivolta è essenzialmente un coro figurativo che dovrebbe fornire il quadro alle forze che lottano contro la disgregazione di una famiglia siciliana. L'unità del figurativo con l'espressiva non fu raggiunta. Lo stile ha ucciso il dramma e l'epico esita fra i semplicismi della tesi classista e i giochi formali dell'arte per l'arte. Visconti ha cercato di allargare il realismo complicando i ritmi fino alla confusione e alle lentezze. Non ha cercato di approfondire.

Lattuada meno ricco e meno sicuro di sé stesso, ha ricercato l'emozione piú dello stile. Nel *Bandito* ha debuttato con un ritmo erompente che colpisce il cuore della devastazione morale del dopo-guerra. In *Senza pietà* inizia e termina con scene d'indimenticabile intensità sociale e umana. Ma non ha ancora trovato il soggetto che gli stia talmente a cuore da portare lo slancio dalla prima immagine sino all'ultima.

Rossellini infine è passato alla svolta attraverso la logica piú semplice e piú decisiva della vita umana. *Roma città aperta* era un atto di fede nell'uomo, nella semplice solidarietà umana, basata sul cristianesimo, rivelatosi nella resistenza al totalitarismo.

Paisà è meno aneddotico, piú fine e piú dettagliato e a volte piú profondo. Si può dire che l'ultimo episodio della morte senza gesta né bra-

vate, circondata dalla solennità quasi divina delle solitudini lacustri del Po, costituisca il sommo di tutta la produzione italiana del dopo-guerra. Le scene nel convento sono le meno profonde e meno cinematografiche perché formano l'unico episodio d'evasione dalla brutale realtà dei combattimenti senza trovare nient'altro che il profumo dolciastro della pace divina e non le sue sorgenti. *Germania, anno zero* discende nell'inferno dell'anima di un popolo vinto e disperato, realismo a volte martellante di sincerità, a volte leggermente cerebrale, e realismo che si arresta di fronte alla profondità da cui sorgono i misteriosi cambiamenti nel cuore della notte. *Amore:* primo episodio: un'esperienza di trasposizione cinematografica di una passione amorosa che si difende contro l'inevitabile... riattaccarsi del telefono. Secondo episodio: un'esperienza di movimento interiore ed esteriore al di là delle frontiere della verosimiglianza ove il fanatismo superstizioso e la follia si confondono.

Rossellini, come De Sica, come Lattuada, come Germi ha raggiunto le sue frontiere. Il realismo aneddotico ha acquistato sempre piú forza drammatica; doveva finire per cercare le vere dimensioni dell'uomo. Poiché l'uomo non è un soggetto di laboratorio, un semplice materiale documentario che libera tutti i suoi segreti alla dissezione. Egli è un essere tragicamente posto fra due mondi che lo superano, il divino e il diabolico in continua battaglia nel suo cuore.

Non v'è realismo che duri senza fedeltà a questa dialettica che passa dall'umano al piú che umano. Nietzsche l'ha detto in due parole intraducibili «menschlich-all zu menschlich». Parafrasando: l'uomo nell'arte acquista la sua piena umanità e con una intensità tale che l'umano troppo umano diventa insopportabile e ci fa pensare ad un destino che non si può piú chiudere nei limiti dell'umano. In tal senso il complesso «Mensch-Ubermensch» è l'oggetto specifico dell'arte, cioè la vita indefinibile dell'artista e la vita di tutti noi.

Quando la scuola italiana si è liberata dalle ampollosità artificiali del cinema commerciale per volgersi verso la grande arte non è stato per rifiutarsi di correre la grande avventura che porta al fondo dell'anima umana ove sono abissi di tenebre e abissi di luce. La scuola italiana è stata piú semplice, piú sincera, piú umana nel senso cristiano della parola, della scuola francese ed è là la vera ragione del suo successo. Credo che si possa dire che due film, attualmente in elaborazione, dovrebbero dare una prima risposta alla questione dell'avvenire della scuola italiana. Il nuovo film di Rossellini ha ricevuto il titolo di *Terra di Dio* perché l'ispirazione iniziale fu di spingere la disperazione della straniera (nella sua ribellione contro la vocazione della maternità) fino alla scoperta del Dio vivente, che che solo può dare la forza della gioia e della pace che il mondo rifiuta. Il primo film, prodotto da Amidei con il regista Emmer, sarà *La Madre,* tragedia della debolezza umana in lotta con la grazia sacerdotale, la cui forza misteriosa uguaglia e sorpassa le piú forti passioni.

Ecco due temi in cui il realismo italiano potrà dare tutta la sua misura: e gli uomini che li affrontano hanno la statura per riuscire.

Felix A. Morlion O. P.

Alcune derivazioni letterarie nell'opera di John Ford

S'è rilevato piú volte, a proposito di John Ford, com'egli, toccando il capolavoro con *Stagecoach (Ombre rosse)* sia riuscito a infondere a un film tipicamente *western* lo spirito di un grande racconto di Maupassant. Il richiamo a *Boule de suif* crediamo che significhi piú una allettante e quasi sorprendente apparenza che non una sostanziale rassomiglianza di motivi e finalità. Ci sono due caratteristiche assai vistose mutuate dal film, ambientato nel cosidetto *Territory*, alla novella antiprussiana: la diligenza che in questa e in quello costituisce il *luogo* principale dell'azione; e il contrasto, in seno al gruppo eterogeneo dei passeggeri, fra la « gente per bene » e una prostituta (contrasto che, mentre sta al centro, nella novella, ed è pessimisticamente lasciato irrisolto da Maupassant; diviene una delle coordinate principali nel film e trova uno sbocco definitivo nello *happy end* fordiano). Due analogie senz'altro massicce; analogie strutturali; e sè esse in certo modo riguardano l'esteriorità, si tratta sempre d'una esteriorità che fornisce l'ambiente (la corriera) e che *fa già da atmosfera* (le persone costrette a immediati rapporti durante il lungo periglioso tragitto). Ma si deve subito osservare: che quanto di maggiormente maupassantiano si riscontra in *Stagecoach* (elementi fisici e cariche psicologiche) va addebitato in blocco alla fonte letteraria cui direttamente ha attinto Dudley Nichols nello stendere la sceneggiatura, e cioè al racconto *Stage to Lordsburg* di Ernst Haycox (1).

D'altro canto, di fronte a nessun altro film di Ford ci è balenata alla mente qualche autentica reminiscenza dell'opera letteraria di Maupassant. Se c'è un autore europeo, invece, di cui, nello stesso *Stagecoach* e sovente altrove, s'è servito Ford come fonte d'ispirazione, questi è Anton Cechov. Non paia strano o ardito il balzo dalla squallida provincia russa, dalle malinconiche ville e ciliegeti, al *plein air* del Texas o dell'Arizona; dalla pesante inerzia soliloquiante delle tre sorelle, alle cavalcate alle revolverate alle risse nei *saloons*. Poiché — se ci è lecito sezionare bruscamente ciò che appare in stretta coerenza e spiegare con una formula ciò che in fondo meccanico non è affatto — poiché è proprio una peculiarità del miglior Ford quella di giocare su un vivace contrasto fra esterno e interno: intendendo con questo, vuoi il contrasto fra la prateria assolata percorsa dal galoppo dei

(1) « La corriera per Lordsburg », è stato in Italia pubblicato dalla riv. *Caravella*, a. II, n. 18-19 del 20 luglio '47. Lo Haycox è uno scrittore di romanzi e racconti western, della stregua d'uno Zane Grey o d'un Luke Short. Un altro film tratto da un suo racconto è *Canyon Passage*.

mustani e, ad es., l'interno della diligenza; vuoi il contrasto fra l'azione avventurosa di questo o quel personaggio, *sheriff* oppure *outlaw*, e la sua interiorità, psicologia, coscienza di *uomo-umano:* pensate al Doc (Victor Mature) di *My darling Clèmentine,* al *gambler* (John Carradine) di *Stagecoach.* Complessi e intimi « casi » umani, si direbbe: « trapiantati » nel Far West, dove tutto al di fuori è avventura brutale o ingenua o addirittura primordiale. Si tratta in definitiva d'un *fascino* dell'arte fordiana.

Ma osserviamo piú davvicino le influenze di Cechov (2) su alcune opere di Ford. Ché, se in *Stagecoach* la corriera è di Maupassant, (e gliel'ha attinta Haycox), i personaggi, per quel tanto che portano in sé di (non pesante) derivazione letteraria, son piú che altro cechoviani. Consideriamo il dottore ubriacone (Thomas Mitchell), uno « che si lascia andare »; e non potrà far a meno di ricorrerci alla memoria il dottore ubriacone, Cebutykin, de *Le tre sorelle,* tanto la somiglianza è palese. E questo personaggio può indicarci il punto di distacco fra la compiacenza letteraria, e la nativa inclinazione di Ford verso le conclusioni positive: entrambi i dottori si trovano in stato di ubriachezza durante un momento cruciale della vicenda; durante l'incendio del vicolo, Cebutykin nel dramma russo; e Mitchell, nel film americano, allorché la signora sta per partorire. Cechov abbandona il suo personaggio all'alcole e all'amaro filosofeggiare; ma ecco invece il secchio d'acqua gelida con cui Ford « risolve » la situazione: e il pupo della signora viene felicemente alla luce in una stazione di posta in mezzo al desertico *Territory.*

In *The Informer* la reminescenza cechoviana si concentra piú che altro su personaggi come il sarto (Donald Meek).

Interessanti ragguagli permette *My darling Clementine.* Osserva Sergio Romano (su *Critica Cinematografica,* Parma, n. 10-11 dell'agosto-sett. '48): « In *My darling Clementine,* Victor Mature... rivela le intenzioni letterarie di Ford: ha un passato misterioso che ci incuriosisce, ha la tisi... e giunge a recitare Shakespeare in piedi su un tavolo della taverna, come quel vecchio attore dell'*Albergo dei poveri* che una sera strapperà una corda e andrà ad impiccarsi ».

A parte il fatto che sul tavolo della bettola non s'innalza Doc ma l'attore girovago e ubriacone — uno dei personaggi di secondo piano di Ford piú ricchi di quel fascino di cui parlavamo sopra —; anche qui ci sembra opportuno risalire da una analogia vistosa (bettola e piedi sul tavolo) ad una piú stretta e intrinseca; risalire da Gorkij a Cechov. La strada è breve e facile, di certo; e potremmo limitarci alla generica indicazione; ma un richiamo assai probante e puntuale ci soccorre. Infatti l'attore girovago di *Sfida infernale* ricorda davvicino il protagonista d'un breve studio-drammatico (com'egli li chiamava) di Cechov, che non è altro se non l'abbozzo d'un carattere di vecchio attore: *Il canto del cigno.* A rassodare la somiglianza sta la battuta di commiato pronunciata dall'attore girovago all'indirizzo del postiglione della diligenza.

(2) D'altronde l'influenza di Cechov è di capitale importanza anche nei confronti della novellistica statunitense. D'un'importanza forse insospettata.

In un vecchio film coloniale di John Ford, *Alle frontiere dell'India,* si poteva riscontrare nel personaggio interpretato da McLaglen un'influenza del Kipling dei tre soldati di *Fall of Lung Tung Pen;* un'influenza, per cosí scherzosamente dire, *in loco;* ma piuttosto scialba. Di kiplingiano in senso lato c'era anche — in quello e in un altro film: *Il giuramento dei quattro,* ricordabile sopratutto per una sequenza di fucilazione in massa — una sorta d'esaltazione militaristica e dell'eroismo militare.

Ora i tre soldati « che scherzano con il calcio del fucile », son tornati in un recente film fordiano, *Fort Apache,* con ancora maggiore evidenza, impersonati da P. Armendariz, O'Brien e sempre McLaglen. Da tale constatazione si può prendere l'abbrivio per sottolineare un radicale spostamento di giudizio nel grande regista americano relativamente ad alcuni problemi sociali e in particolare al militarismo. L'inutile massacro d'una guarnigione a causa delle personali ambizioni del colonnello Thursday (Henry Fonda), è innegabilmente criticato nella tesi del film, che si assomma e si estrinseca nel personaggio del capitano York, interpretato da John Wayne. Ciò non toglie un senso di epicità alla sequenza del massacro, né di eroismo alla figura del colonnello. Proprio in questa separazione dell'eroico dal ragionevole sta la diversità delle due posizioni di Ford, prima e dopo la guerra del '39-'45: in *Alle frontiere dell'India* (e cosí in *Lost Patrol,* di ben altra levatura) si scorgeva nei personaggi l'accettazione della disciplina e della regola militari senza discussione né riserve mentali; in *Fort Apache* v'è una chiara denuncia (e nella sequenza dell'addestramento delle reclute, forse una ironizzazione) nei confronti del militarismo. Il che non fa tuttavia smarrire a John Ford la sua profonda ammirazione per le gesta — ancorché inutilmente — epiche; vien voglia di dire: nel momento in cui si compiono. Ma né prima; né dopo.

Pier Francesco Paolini

Elementi di composizione con particolare riguardo alla fotografia

Una particolareggiata rassegna degli elementi della composizione, applicata come arte e come scienza alla figura umana ed al paesaggio nella fotografia, riuscirà certamente utile a tecnici e lettori. La *composizione* è la « costruzione » del quadro — pittorico o fotografico. Nella realizzazione di una pittura o di una fotografia, la composizione si attua cioè nel mettere insieme in maniera soddisfacente ed armonica i vari elementi di essa. Ci possono, naturalmente, essere pochi o molti elementi in una pittura come in una fotografia, ma fino a quando essi non sono disposti insieme a formare un tutto unico, il risultato non può essere chiamato un quadro. Ora è possibile « insegnare » la composizione? Si può, in altri termini, compendiare questa in un seguito di regole e di principî? O non è piuttosto la sua attuazione una questione di gusto innato e di discernimento? L'arte è un mistero che confonde le sue origini con quelle della vita stessa. L'artista porta seco dalla nascita — come dice Whistler — il dono di «prendere, scegliere e raggruppare con discernimento quegli elementi che possono dare per risultante il bello ». Tuttavia, come è vero che un artista evolve e potenzia l'innata capacità attraverso una lunga personale esperienza, è altrettanto vero che egli avrà facilitata la via e potrà raggiungere mète piú alte se potrà giovarsi della esperienza di altri maestri. Ma nel trar profitto dall'esperienza — propria o altrui — c'è già in atto uno studio, anche se non ancora necessariamente un consapevole e sistematico studio. D'altra parte, contro l'affermazione di Ruskin: « il meglio di ogni opera d'arte è inspiegabile. *E' bello perché è bello* », Reynolds con acutezza di indagine dichiara: « Ogni oggetto che piace deve procurarci piacere in base a determinati principî; però, siccome gli oggetti di piacere sono innumerevoli, cosí i loro principî variano senza fine e ciascuno li rintraccia non per caso fortuito, ma con attenzione e perspicacia ».

Su quali principî i grandi maestri hanno composto i loro capolavori? Rispondere a questa domanda vuol dire considerare i principî stessi della composizione ed i suoi elementi. Ma la risposta non è facile. Ogni autore tratta l'argomento in maniera propria, cosí diversa — e spesso vaga —, che non è possibile mantenersi in termini precisi. Dietro l'esempio di Richard N. Haile (v. *Composition for Photographers*), qui considereremo nell'ordine quelli che i piú autorevoli critici vorranno ammettere come elementi della composizione:

a) il tono;
b) la linea;
c) l'inquadratura o « rettangolo »;

alla quale ultima andrebbe anteposto

d) il colore

che noi omettiamo, limitando l'applicazione dei principî della composizione alla fotografia in bianco e nero.

Per potersi esprimere attraverso il linguaggio della fotografia è necessario imparare ad organizzare questi suoi elementi — corrispondenti a quelli del linguaggio parlato — in maniera che essi traducano un intendimento voluto; non altrimenti imparando da bambini a sillabare, a parlare e scrivere, noi stessi imparavamo ad organizzare lettere, parole e frasi in maniera da poter loro affidare un dato significato.

Si avvertirà da taluno a questo punto il pericolo che una serie di principî e di norme nella composizione faccia perdere in spontaneità ed inventiva. L'osservazione è, in effetti, consistente, e bisogna convenire che il pericolo è reale. In proposito ci piace tuttavia riferire quanto scrive Sir Charles Holmes nel suo libro *Notes on the Science of Picture-Making*: « Io non posso definitivamente fermarmi nella convinzione che una conoscenza di principî non possa essere sostituita dall'invenzione. I principî di per sé stessi non possono creare un'opera d'arte. Essi possono soltanto modificare e perfezionare la vaga concezione pittorica formatasi nella mente dell'artista, concezione che costituisce il fondamento sul quale egli costruisce ». Una volta quindi avvisato lo studente di un tale pericolo, possiamo concludere questa premessa riaffermando che uno studio analitico degli elementi della composizione è cosa saggia ed utile.

Il tono. Che cos'è il *tono?* Provate a dare una risposta alla domanda e vedrete quanto sia vago e vario il significato che gli stessi fotografi attribuiscono a questa parola. Alcuni sono soliti adoperarla per indicare il « colore » di una fotografia (essi dicono che la fotografia ha dei *toni caldi*); altri la usano ancora per indicare la « gradazione » (e dicono per esempio che una fotografia ha i toni giusti). Altri infine indicano con essa l'illuminazione del soggetto, ossia le luci e le ombre.

In arte, *il tono* è definito come « la scala del chiaro-scuro, estendentesi dal nero al bianco attraverso i grigi intermedi ». Uno dei summenzionati fattori, ad esempio la gradazione, può essere incluso nel tono o con esso combinato, ma non ne costituisce l'essenza.

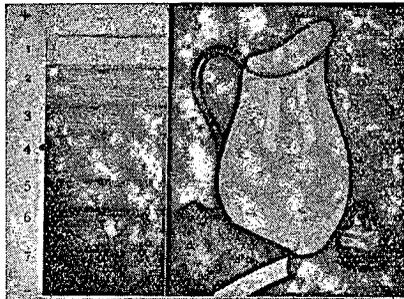



Fig. 2. - *I valori tonali*

Le figure 1) e 2) servono a chiarire meglio la distinzione: nella prima è riprodotta la scala del tono dal bianco (+) al nero (—) con sette gradazioni intermedie; su questi valori tonali è basata poi la composizione della seconda figura (1). E' diffusa ancora una certa confusione tra « chiaro e scuro » (questo è tono) e « luce ed ombra ».

Nell'arte giapponese ed orientale in genere, la riproduzione delle ombre è comunemente esclusa: gli orientali modellano con la linea. Un breve esame di stampe giapponesi è sufficiente per rivelare subito questa assenza di rappresentazione delle ombre; mancano in conseguenza il giuoco prospettico e la tridimensionalità. La parola « *notan* » significa appunto in giapponese « oscuro, chiaro », ed è del tutto diversa da « ombra e luce ». Questo loro metodo è avvicinato, in taluni esempi, nella fotografia con la eliminazione delle ombre conseguita mediante l'uso di una larga sorgente di luce completamente frontale che modella il soggetto fissandone soltanto il disegno.

Il « *chiaroscuro* » invece (e la parola italiana è di uso universale) è interpretato come « luce ed ombra ». Esso si riferisce perciò non al disegno del modello — come il *notan* — ma alla rappresentazione del volume, alla modellazione della forma, della rotondità del soggetto. Il chiaroscuro traduce l'essenza della espressione fotografica. Il tono è quindi la base di ogni fotografia. Nella fotografia in bianco e nero, monocromatica e di solito non limitata alla linea, si può anzi dire che il tono è la base della fotografia stessa. Esso in una composizione fotografica può essere distinto in tre larghe zone: 1) chiaro, 2) mezza-tinta, 3) scuro. Queste possono essere degradate l'una nell'altra, ma è necessario che la nostra mente riesca a considerarle in sé approssimativamente, se vogliamo afferrare il significato e l'impiego del tono in una fotografia. Il modello o lo schema delle masse di luce, mezza-tinta e scuro precede tutti gli altri elementi o qualità di una composizione fotografica, anche lo stesso disegno ed il colore; cosí come il merito pittorico di un quadro è giudicato anzitutto in base ai valori tonali.

Impiego del tono. Ruskin ha scritto: « Imparate a pensare in ombre ». E ancora Sir John Reynolds ha dato un metodo per apprezzare i principî della combinazione del tono e acquistare destrezza nell'impiego di esso. Egli dice: « quando io osservo uno straordinario effetto di luce ed ombra in qualche pittura, annerisco una pagina del mio taccuino nella stessa gradazione di luce ed ombra del quadro, senza porre attenzione al soggetto o al disegno delle figure ». Usando questo metodo egli arriva alle seguenti conclusioni con riferimento alla pratica dei grandi maestri:

« La loro generale pratica mostra di concedere non piú di un quarto del quadro alla luce, includendo nella parte ambedue le luci principale e secondaria; un altro quarto scuro per quanto possibile, e la restante metà in mezzatinta o penombra ».

Suggeriamo all'allievo fotografo e operatore questo metodo perché vo-

---

(1) Le illustrazioni — salvo quelle basate sul metodo di altri autori citati — sono riprodotte da Richard N. Haile.

glia sperimentarlo da sé stesso sulle pitture degli antichi e recenti maestri, sulle fotografie dei principali espositori ed infine sulla sua propria opera; egli potrà cosí giungere a proprie conclusioni (e questa è la sola maniera per cui lo studio possa riuscire proficuo). Supponiamo ora che il fotografo stia per fare un lavoro da esporre al pubblico (è anche il caso della fotografia dei film); egli ha larga libertà nel trattamento del suo soggetto. Qual'è l'ordine secondo cui egli *dovrebbe* comporre i vari aspetti di una pittorica rappresentazione di esso? e dove subentra la combinazione del tono? Egli deve prima decidere sull'idea dominante del lavoro, cioè quale nota emotiva voglia ad esso affidare, se tragedia, gioia, malinconia, riposo, dignità, leggerezza od altro. Indi deciderà quale elemento o parte del soggetto debba dominare la composizione; cioè quale figura nel gruppo, o quale edificio od albero od altro nel paesaggio, o quale parte della figura in un ritratto debba avere la preminenza nella composizione. Allora egli chiederà a sé stesso quale *grosso modo* debba essere lo schema del chiaro e scuro: questa è la combinazione del tono, che porterà l'idea emotiva e presenterà la dominante unità o parte del suo soggetto. Tutto ciò può sembrare un modo troppo meccanico e di arido calcolo in cui si vuol porre la rappresentazione fotografica; e molti fotografi in realtà non lo praticano, limitandosi a tentare il giuoco delle luci e dello sfondo con la speranza che una felice combinazione spunterà fuori. Al contrario, è vero che ogni artista, per poter fare un buon lavoro, deve prima *sentire* qualcosa, provare cioè una qualche emozione connessa col suo soggetto; e deve quindi voler esprimere *questo qualcosa.*

Se il fotografo vuol procedere con mano sicura nella sua espressione, farà bene perciò a seguire l'ordine qui suggerito; cioè, scelto il soggetto, egli deve decidere su:

a) l'idea dominante (se noia, gaiezza ecc.);
b) la dominante unità o parte del soggetto;
c) lo schema del tono (abbozzo).

Naturalmente, per regolarsi in che modo la combinazione della luce e dell'ombra tradurrà la sua idea nell'opera, egli deve conoscere *gli effetti* dei vari adattamenti di tono e come questi vengono influenzati da diversi fattori.

Effetti di tono. L'effetto tonale può essere influenzato dalla:

a) distribuzione;
b) trasposizione (o intercambio);
c) area (di disposizione);
d) gradazione.

Distribuzione: Riguarda logicamente la disposizione o l'adattamento delle aree di luce ed ombra nel rettangolo contenente il quadro (o « inquadratura »). Non c'è un seguito di regole o una serie di modelli per la distribuzione del tono; ma indubbiamente essa è governata da un naturale istinto di equilibrio.

Cyril C. Pearce, nel suo libro sulla *composizione,* dà un efficacissimo metodo per comprendere la distribuzione del tono; e le illustrazioni qui riprodotte (v. fig. 3, a, b) sono uno sviluppo di quelle da lui date. Egli

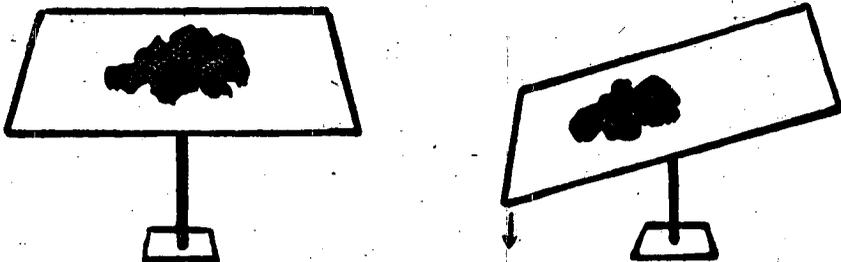



Fig. 3. - *La distribuzione del tono.*

a) area di tono centrale, equilibrata. *b*) area di tono fuori centro: sbilanciamento.

assicura che la distribuzione del tono può essere prontamente capita se noi immaginiamo che le nostre aree di tono abbiano un peso attuale. Allora consideriamo queste *macchie* di tono (chiaro o scuro) poste su un foglio di carta bilanciato orizzontalmente. E' quasi superfluo dire che il foglio rappresenta la superficie del quadro. Noi possiamo realizzare con l'intuizione che lo spostamento di queste aree di chiaro e scuro — aventi un peso attuale — influenzi l'equilibrio del foglio.

Come le macchie di tono si avvicinano agli orli, qualcosa dev'essere dato all'equilibrio della disposizione; altre macchie di tono uguale debbono essere cioè collocate ai lati opposti del rettangolo. Questo equilibrio può essere del tutto formale, come in un disegno decorativo, o funzionale, come in un ritratto o in un paesaggio.

Quando noi usiamo tre toni: bianco, nero e mezza-tinta (la semplificazione già considerata della serie completa dei toni nella rappresentazione fotografica), l'equilibrio può ancora ottenersi impiegando macchie di bianco per *alleggerire* le aree di nero. Cosí, se una macchia di nero è collocata vicino al bordo del rettangolo di mezzatinta, noi possiamo ristabilire l'equilibrio senza collocare un'altra macchia di nero sul lato opposto del rettangolo, ma aggiungendo una macchia di bianco sullo *stesso* lato del nero ed *alleggerendo* cosí questo lato.

Trasposizione: E' un metodo usato per variare la distribuzione di chiaro e scuro; si effettua trasferendo macchie di scuro nell'area di chiaro del quadro o viceversa (v. fig. 4, a, b, c, d). E' piú frequentemente in uso nel *bianco e nero.*

Area: Le aree di tono possono naturalmente servire a produrre diversi effetti. Cosí, le aree possono essere poche e larghe, o numerose e strette. Esse ancora possono essere nettamente definite e divise, o imprecisate e confuse. In questa connessione può essere notato quanto segue:

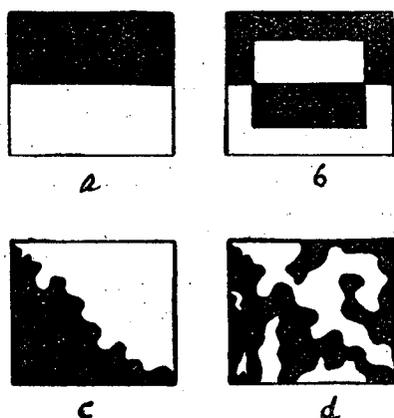



Fig. 4. - *Esempi di trasposizione di aree di tono.*

a) *aree larghe,* con toni nettamente definiti e ampiamente separate, producono un effetto di vitalità e di dramma;

b) *aree larghe di scuro,* contrastate da piccole aree di luce nettamente divise, comunicano un senso solenne e misterioso;

c) *aree larghe di chiaro,* con poco nero, danno effetti di gaia leggerezza.

Gradazione: Con questo termine si indica la combinazione del tono nelle aree che non hanno netti limiti od orli. La gradazione è usata:

a) per assicurare la distribuzione del tono senza forma, senza rappresentare oggetti precisi;

b) per assicurare l'unità della composizione, unendo aree di tono contrastate, addolcendo e smorzando il contatto fra il chiaro e lo scuro;

c) per aggiungere interesse e vitalità alle aree del quadro che non hanno dettaglio.

Molti fotografi conoscono bene l'uso della gradazione nell'illuminare il soggetto e piú particolarmente nella stampa delle fotografie. Ci sono, tuttavia, diverse opportunità d'impiego della gradazione per assicurare interesse e vitalità, che non sono utilizzate come dovrebbero. Il terzo uso — quello di aggiungere vitalità a spazi vuoti del quadro — è molto impiegato nel paesaggio, per la parte superiore del cielo e nel ritratto, per la parte superiore dello sfondo che difetta di forza.

Maneggio del tono. I postulati seguenti non son dati perché vengano in ogni caso osservati, ma per indirizzare verso alcuni metodi accettati di maneggio del tono, e perché ci se ne serva come riferimento nei tentativi sperimentali di composizione per le combinazioni di tono.

1) La combinazione di tono deve essere visualizzata in piena indipendenza dalla forma. Cioè la modellatura, il tondo, l'aspetto tridimensionale dell'oggetto, dev'essere ignorato quando si giudica lo schema di luce ed ombra. Ciò si acquista con molta facilità socchiudendo le palpebre nell'osservare il soggetto e trascurando ogni altra cosa che non sia luce ed ombra (chiaro e scuro).

2) La luce è piú attraente e potente dell'ombra. Se volete rendere l'ombra potente, isolatela nel campo di tono.

3) Lo splendore non si ottiene mediante una larga superficie di luce. Una *piccola* area di luce opposta ad una larga area di nero darà piú splendore che una larga area di luce opposta ad una piccola area scura.

4) Se volete che un oggetto in un quadro risalti meno, potete ridurre l'evidenza o alterando l'intensità della tinta che lo circonda, o riducendo l'area tutto intorno. L'area di tono piú piccola è generalmente la piú evidente ed efficace.

5) Per accrescere la forza dell'oggetto o della figura principale nella composizione, può essere usato un forte contrasto di luce ed ombra. Ma se tale contrasto è esagerato, si ottiene un effetto caricato, enfatico.

Aspetti emotivi. Sir Charles Holmes nelle sue *notes* già citate precisa: «... ci sono quattro qualità che tutte le buone pitture posseggono in qualche grado, delle quali le opere mediocri non presentano almeno una e le cattive almeno tre. Esse possono essere prese come condizioni essenziali di un buon lavoro di per sé stesse e come pietre di paragone per giudicare le opere degli altri. Le quattro qualità sono: *unità, vitalità, infinito, riposo.*

L'ordine della loro relativa importanza varierà con le funzioni di ciascun lavoro, il gusto di ogni tempo, e la tempra di ogni artista... ». Queste sono anche, naturalmente, le qualità di una buona fotografia. Ora l'allievo vorrà sapere come deve usare il tono per rendere con efficacia l'idea dominante del suo lavoro. Cosí, se egli si accinge a trattare un soggetto (es. il ritratto di un attore) in maniera drammatica, quale schema di tono dovrebbe abbozzare? Ecco alcuni suggerimenti sul modo di usare il tono per rendere gli aspetti emotivi in una composizione, con riferimento alle quattro qualità principali.

Unità: *a*) L'unità nella composizione (cioè il raggiungimento di un complesso soddisfacente) può essere ottenuta assicurando al tono prevalente del quadro la mezzatinta e curando che le aree chiare come quelle scure di tono non emergano con eccessiva definizione in questa mezzatinta.

b) Una disposizione che divida il quadro in due parti uguali dev'essere evitata come deleteria per la sua unità — giacché essa comporta la possibilità di due idee o aree dominanti nella stessa composizione, che turbano l'attenzione opponendosi l'una all'altra.

c) In lavori di *chiave alta,* cioè quando il tono generale è chiaro, le luci maggiori possono essere tenute brillanti a piacere senza alcun ri-

schio di produrre effetti di *spot.* Quando invece si vuol mostrare del nero contro un fondo chiaro occorre sia presa maggior attenzione nel curare che l'area nera sia convenientemente collocata e composta col fondo, per evitare di rompere l'unità della composizione.

Vitalità: vitalità, eccitazione o dramma possono ottenersi con sapienti contrasti di tono. Per ottenere il *maximum* del vigore, collocare la piú chiara *luce* contro l'*ombra* piú scura. Male adoperata, questa distribuzione comporta le « macchie » di luce, che spezzano l'unità della composizione. Con l'uso di una disposizione diagonale di contrasto si ottengono *azione* e *movimento;* in modo analogo all'altro per cui le linee diagonali producono *vivacità* (come approfondiremo nel capitolo successivo).

Infinito: Il senso dell'infinito e del *mistero* può essere ottenuto lasciando qualcosa all'immaginazione, o tenendo vaghe e sfocate le luci nelle ombre, o tenendo le luci stesse velate con un debole tono d'ombra. (Molta dell'attrattiva che esercitano le opere di Rembrandt è dovuta proprio a tal metodo).

Riposo: Si può ottenere evitando forti contrasti di chiaro e scuro o interponendo mezzetinte fra larghe masse di luce ed ombra; o ancora tenendo le parti contrastate del quadro piccole rispetto alle dimensioni del formato. Larghe aree di tono che si fondono una nell'altra danno il senso della *quiete.*

La linea. « La piú semplice concezione possibile di un quadro è una combinazione di linee disposte entro una superficie rettangolare in maniera tale da riuscire interessante ». La normale fotografia monocromatica, ancorché priva di linea o di linee nel senso proprio ad es. del disegno, è nondimeno governata dai principî delle forme lineari che regolano tutte le raffigurazioni, non importa se fatte con la matita, col pennello o con l'obbiettivo. Non è necessario che ci siano delle linee ininterrotte in un quadro; ma ci sono o ci dovrebbero essere delle linee accentuate, o punti di attrazione — linee che l'occhio segue automaticamente saltanto le fratture necessarie o desiderabili per la varietà e l'interesse. Le opere celebri possono non mostrare in maniera evidente la struttura lineare; neppure se ci vien suggerito che l'artista ha tracciato prima il disegno sulla tela, giacché la linea definita o la continuità dei punti di attrazione s'è sviluppata nel processo di elaborazione dell'opera. Questa continuità costituisce una parte importantissima della base della rappresentazione pittorica.

Come s'è già detto che la combinazione del tono dev'essere considerata del tutto indipendentemente dal soggetto o dal significato degli oggetti ritratti, cosí diciamo anche per la linea. Analogamente, come in una soddisfacente opera con una o piú dominanti aree di tono c'è una precisa disposizione del tono stesso, cosí dovrebbero esserci delle linee o contorni dominanti, lungo le quali linee si desidera che l'occhio muova nell'osservare la composizione.

Analizzando un'opera pittorica o fotografica, dopo aver apprezzato la combinazione del tono, va tenuto conto quindi della linea o delle linee

dominanti della composizione. Per avviare l'allievo a valutare le possibilità della linea nella composizione, gliene ricordiamo alcune forme fondamentali, quali: composizione a *triangolo,* in *cerchio,* ad *S* (dritta, rovesciata o comunque inclinata), ad *ellisse* e in particolare ad ellissi *concentriche,* a *linee radianti,* a *croce,* a *bilancia,* ecc. Si potrebbe continuare per un bel pezzo, ma ci preme piuttosto mettere l'allievo sull'avviso di non credere — nella valutazione di un tale uso —, che la prima concezione di una composizione sia guidata da un *preciso* piano di forme lineari. Sir Charles Holmes scrive: « I canoni e le formule sono stati ricavati dai grandi maestri, ma i grandi maestri non hanno mai permesso che da essi venissero ostacolati i poteri di espressione... o li hanno solo adoperati come un conveniente modo espressivo da cui potesse muovere una deviazione significativa. Ogni artista può mostrare la propria personalità deviando dai canoni dei predecessori alla ricerca di nuovi e diversi modi di espressione ». Alle quali parole si può aggiungere che l'allievo deve *conoscere* i canoni e le formule prima di potersene allontanare con intelligenza e successo.

Tra le forme fondamentali, la *piramide* è senza dubbio una delle più importanti e di piú frequente impiego. La composizione triangolare e piramidale, benché travestita, è in effetti la base di tutti i disegni pittorici stabili e compatti. In un ritratto la testa forma un naturale apice alle braccia e al tronco. L'apice del triangolo è spesso bilanciato al di sotto della base con l'introduzione di una qualche piú piccola linea d'interesse, che serve come un nuovo anello a congiungere le masse laterali; in tal modo il triangolo diventa un rombo.

In Raffaello tale forma quadrilatera è ulteriormente travestita addolcendo o arrotondando le linee che racchiudono il disegno fino all'ovale e al cerchio.

Una volta compiutamente afferrata la struttura piramidale della composizione, si trova che pochi disegni stabili e coerenti ne hanno fatto a meno.

Natura della linea. La prima ed evidente distinzione nella linea è fatta in base al suo andamento. Si hanno cosí:

a) linee dritte;

b) linee curve.

Sui meriti comparativi delle linee curve e dritte nella composizione le opinioni sono diverse. Una linea particolare, ben conosciuta dai fotografi, è la cosiddetta « linea di bellezza » di Hogarth. Nel suo saggio sulla *linea di bellezza* Hogarth sostiene che la linea perfetta è una curva riproducente la linea del dorso muliebre (profilo del tergo). « Una curva in cui la perfezione della bellezza si trova nel mezzo fra le curve rotonde che sono turgide ed estrose e l'appianarsi che produce un effetto di rigido ».

Questa linea è spesso usata per evitare l'allineamento e le disposizioni monotone nei gruppi, ai quali essa conferisce varietà e grazia. Disposta verticalmente, la si può paragonare ad una fiamma. Vale a questo pro-

posito un giudizio di Michelangelo: il massimo di grazia che una pittura possa avere è quello di esprimere vita e movimento « come in una lingua di fuoco ». Recentemente Aldous Huxley — nell'ultima visita all'Urbe — s'incantava a contemplare i capolavori del barocco romano dichiarando di non saziarsi dall'ammirare in quelle opere « il senso di vita vivente espresso dalle linee sinuose del corpo in movimento ».

Contro l'abuso di linee curve nella composizione riportiamo d'altra parte il parere dello stesso Sir Charles Holmes, che scrive: « il piú pericoloso di tutti i metodi che mirano al riposo è quello di arrotondare le masse e gli spigoli, sostituendo generalmente curve dolci ai quadrati ed alle forme spigolose. La rigidità e l'angolosità non sono in arte qualità piacevoli, tuttavia esse hanno un certo vigore e forza virile, mentre la dolcezza che viene da un soverchio arrotondamento degli spigoli e da una eccessiva ricerca di grazia e soavità è piuttosto una qualità bastarda e cortigiana che appesantisce inevitabilmente il riposo di languore, vuotezza ed impotenza... ».

E cosí si esprime Jan Gordon: « alcuni dei migliori libri sulla composizione raccomandano ancora la curva come base di una buona struttura pittorica. La ragione, forse, sta nel fatto che la curva offre un comodo e pigro modo di produrre un effetto... Infatti l'occhio non può seguire una curva senza una certa difficoltà. Quando la curva arriva al culmine l'occhio non la segue girando (come fa il braccio nel disegnarla), ma continua secondo la tangente. Perciò lo studente è avvisato di guardarsi dalle pitture fatte con facili giri in una composizione curvilinea ».

Dopo questi giudizi l'allievo vorrà considerare che almeno l'eccessiva indulgenza nell'uso delle curve va evitata in una composizione e che un attaccamento esagerato ad un qualsiasi elemento di grazia — anche alla « linea di bellezza » — è una tendenza da evitare.

Le linee dritte comportano un senso di *forza, sicurezza, vitalità, energia virile*. Adoperate con abuso, asprezza.

Le linee curve suggeriscono invece *grazia, dolcezza*. Se abusate, danno *incertezza, debolezza, irrequietezza*.

Direzione della linea. La seconda distinzione della linea vien data dalla direzione. Secondo questa la linea può essere:

a) verticale;
b) orizzontale;
c) diagonale.

Considerando la direzione di un gruppo di linee connesse noi dobbiamo prendere la media ossia la direzione risultante. E' importante fissare il concetto di questa direzione media, giacché in moltissime composizioni la combinazione dei soggetti non è cosí agevole a dare direzione dalle sole linee singole. Figure in movimento, alberi, ecc., sono formati da un gruppo di linee non parallele in direzione, ma ogni gruppo ha una direzione media precisa, che è effettiva (v. fig. 5).

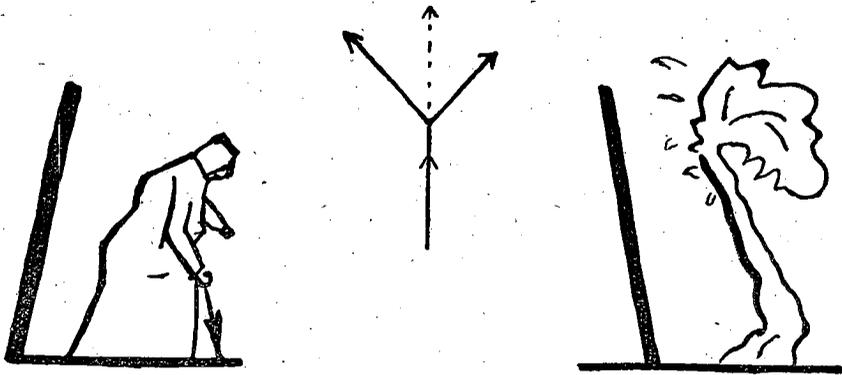



Fig. 5. - *La direzione media.*
(Basata su quella di Cyril C. Pearce in « Composition »)

Linee verticali. Sono le piú importanti, strutturalmente. Senza dubbio la loro importanza dipende dal nostro connaturato senso di gravità ed equilibrio. E' stata anche attribuita l'attrattiva della linea verticale al fatto che l'uomo è egli stesso un animale ritto in opposizione alla positura orizzontale generica degli animali bruti. Le linee verticali possono stare sole in una composizione, senza — invece — i supporti necessari per le linee diagonali. In molti capolavori del ritratto può essere notata l'introduzione di riposo conseguito con piana facilità aggiungendo delle linee verticali con un qualche elemento architettonico. Lo stesso effetto si potrebbe tuttavia ottenere anche con una piccola area verticale di tono sullo sfondo.

La linea verticale dona: *aspirazione, dignità, solennità, pace.*

Linee orizzontali. Hanno parecchi attributi delle linee verticali, ma con minore forza. Possono esser prese come raffigurazione della terra e perciò comportano stabilità — specie se vengono disposte parallelamente al fondo dello spazio del quadro. In questa posizione la linea orizzontale o piana è da noi subcoscientemente associata alla sensazione del giacere e perciò comporta riposo.

Una composizione che usi linee verticali od orizzontali può difettare di vitalità; questa, allora, va introdotta nel combinare il tono o il colore. Come la linea verticale è molto adoperata dal ritrattista per la figura, l'orizzontale a sua volta lo è per il paesaggio dal paesista. La linea orizzontale suggerisce: *equilibrio, quiete, riposo, stabilità.* L'orizzontale *curva* suggerisce *grazia* ed *armonia di movimento* (v. figg. 6, 7).

Linee diagonali. Sono essenzialmente linee di moto. Abbiamo già accennato poc'anzi alla necessità di un supporto per la linea diagonale; quando essa infatti è adoperata da sola, senza appoggi — al contrario delle linee verticale ed orizzontale — sfida il nostro senso di gravità e produce in noi un'impressione di caduta. Da qui il senso di movimento e di vita che la diagonale suggerisce; il suo andamento è del resto simile a quello che si può notare nel movimento della maggior parte degli ani-

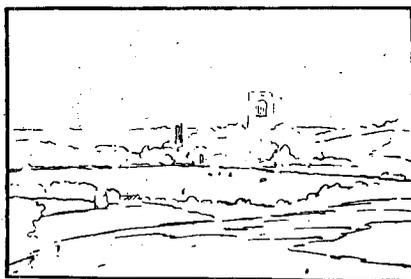



Fig. 6. - « *L'Abbazia di Kirkstall* » *di Girtin.*

Le linee orizzontali comportano nel paesaggio il senso di riposo.

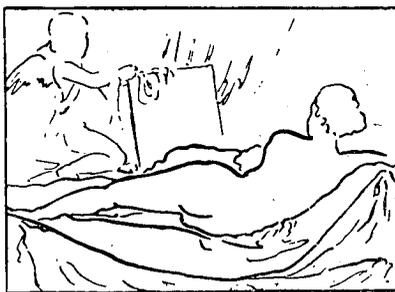



Fig. 7. - *La* « *Venere* » *di Velasquez.*

Le orizzontali curve comportano grazia.

mali. Nel caso di linee diagonali *curve* esse sono ancora paragonabili al moto ascensionale delle fiamme. Particolare importanza ha l'angolo formato dalla linea diagonale con la verticale o con l'orizzontale. Quando detto angolo non supera i 45 gradi, la diagonale suggerisce rispettivamente: un movimento *vigoroso, in avanti,* nel primo caso; un movimento piú *lento* e *verso il basso* nel secondo (v. fig. 8, a, b, c).

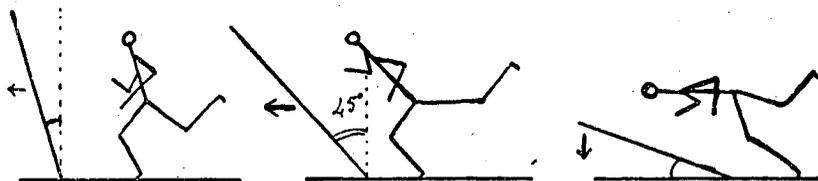



Fig. 8. - *L'angolo della diagonale.*

a) Angolo con la vert. < 45°: movimento in avanti.
b) Angolo limite = 45°: movimento in avanti massimo.
c) Angolo con la orizz. < 45°: movimento in basso.

(Basate su quelle di Cyril C. Pearce in « Composition »).

In generale le linee diagonali suggeriscono: *agitazione, irrequietezza, movimento* drammatico o vigoroso, *eccitazione.* L'interesse di molte delle « moderne » fotografie è dovuto in particolare ad un uso efficace della linea diagonale. Il vigore e l'irrequietezza che accortamente ne risultano sono espressioni caratteristiche dei sentimenti che prevalgono nel mondo dinamico di oggi. Anche a tal proposito è da raccomandare tuttavia all'allievo fotografo la pratica della moderazione.

Linee strutturali e congiuntive. La funzione di queste linee è chiaramente indicata dagli aggettivi. La linea o le linee principali (*strutturali*) della composizione possono essere raccordate da linee *congiuntive,*

secondarie. Linee di *transizione* sono invece quelle che agiscono come un raccordo fra altre linee o fra una linea ed il bordo del quadro. Questo concorda ed aiuta a dare continuità, che è essenziale alla composizione come già si è detto. Le linee di transizione sono ancora usate spesso per attenuare l'effetto di discordanza o d'asprezza causato da linee di *opposizione*. Linee di opposizione sono infine quelle che contrastano, incrociano, ostacolano una delle linee principali. Naturalmente si può ottenere un effetto del genere anche con una linea formata da accenti tonali (*spots*). Queste linee danno forza e senso di struttura.

L' inquadratura. La parola *inquadratura* non genera piú in alcuno l'equivoco che con essa si voglia indicare la cornice di un quadro. Anche il profano ormai se ne serve per significare la superficie — limitata ai lati — del quadro stesso, cioè il « rettangolo » o la forma che contiene l'opera pittorica o fotografica. Pertanto ora possiamo ulteriormente definire la composizione come l'arte di mettere insieme *nell'inquadratura,* in maniera espressiva ed armonica, i vari elementi (tono, linea, colore) che concorrono alla rappresentazione del soggetto.

Se il fotografo ha un potere limitato nel controllo di questi elementi, nell'inquadratura invece egli ha la possibilità di agire con grande larghezza di scelta. Un soggetto banale o comunque debole può essere presentato in maniera interessante da un'inquadratura originale o audace. E' anche da notare che i fotografi arrivano spesso all'inquadratura definitiva, *dopo* l'esposizione dell'emulsione sensibile. Essi cioè compongono « grosso modo » l'immagine sul negativo, per migliorarla dopo — entro dati limiti tuttavia —, nell'ingrandimento (eliminando e correggendo) o nella stampa (con l'uso accorto del taglio).

Ma lo scopo di questa rassegna è essenzialmente quello di rendere edotti dei primi elementi della composizione gli allievi operatori; quindi noi ometteremo quanto particolarmente riguarda l'inquadratura *dopo* l'esposizione, limitandoci nel contempo a considerare principalmente la forma rettangolare, propria dello schermo.

Pertanto qual'è l'effetto che il « rettangolo » può avere sul soggetto fotografico?

Elementi del «rettangolo». Jan Gordon nel suo libro *A Step-Ladder to Painting* scrive: « La forma rettangolare non sembra, a prima vista, una condizione che possa esercitare molta influenza artistica sull'abbozzo che racchiude. Inoltre il rettangolo è una forma terribilmente definita. Le sue linee perimetrali sono dritte e non offrono compromessi; ancora esso presenta quattro punti che non possono essere ignorati: gli angoli ». Le considerazioni seguenti sono dello stesso Gordon:

Lati. I lati del rettangolo esercitano su di noi nell'inquadratura una influenza che dipende dal nostro naturale istinto di equilibrio, dal nostro senso di gravità e dalla nostra comprensione dei principî basilari di costruzione. In conseguenza:

il lato superiore, associato — per la sua stessa posizione — al cielo, comporta un senso di *sospensione;*

il lato inferiore, associato — per la posizione ancora — al suolo, dà un senso di *supporto;*

i due lati verticali, interessano invece il nostro senso di gravità e di equilibrio, suggerendo un'impressione di *stabilità* (v. fig. 9).

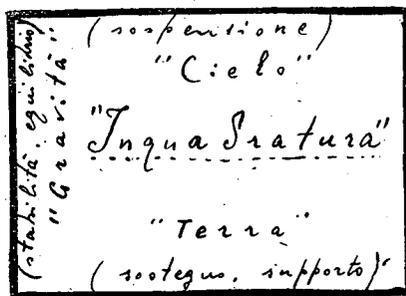



Fig. 9. - *I lati del « rettangolo ».*

Angoli. Gli angoli hanno un preciso effetto — di *spinta* verso il punto d'incontro delle due linee che lo formano — dovuto all'impressione di movimento nella direzione appunto dello spigolo. Senza dubbio questo

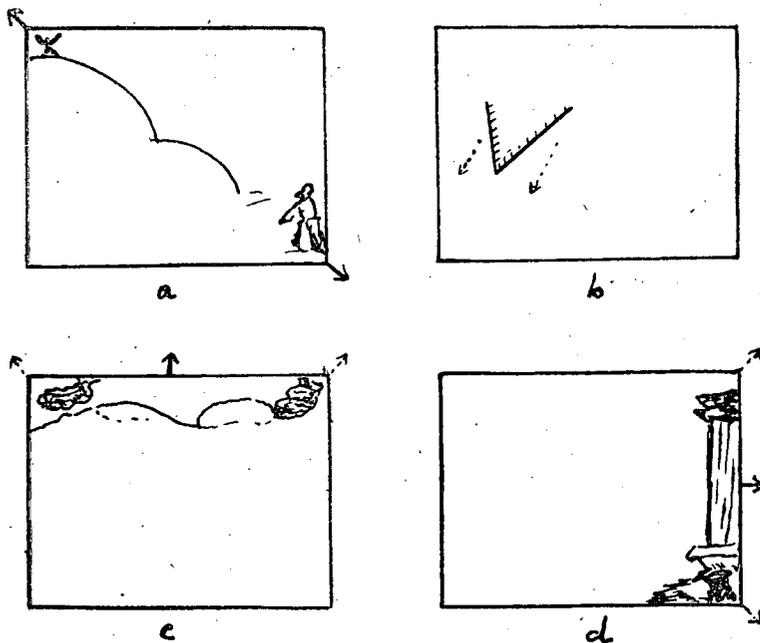



Fig. 10.

a) Spinta in diagonale, equilibrata.
b) Senso di spinta suggerito dall'angolo.
c) Spinta in alto, equilibrata.
d) Spinta laterale, non equilibrata.

senso di moto è associato con il significato di movimento da noi attribuito alla punta di freccia — usata per indicare il movimento direzionale — richiamata per analogia dalla confluenza dei lati nello spigolo. *Gli angoli superiori* suggeriscono movimenti in *fuori* e in *alto*. I due angoli insieme contribuiscono a dare una spinta verso l'alto, eliminandosi nella combinazione le spinte laterali contrarie di ciascuno di essi: il risultato è in tal modo un senso di sospensione e di aspirazione. *Gli angoli inferiori* suggeriscono movimento in *fuori* e in *basso*, dando nella combinazione una spinta verso il *basso*. Il risultato è un senso di solidità e di peso (v. fig. 10, a, b, c, d). Occorre naturalmente realizzare in modo che queste influenze si esercitino sulle linee od unità della composizione in accordo con la disposizione di queste nel rettangolo. Le linee parallele ai lati hanno una analoga influenza: cosí linee parallele e vicine al lato inferiore comportano stabilità e riposo (v. fig. 11). L'incontro delle linee

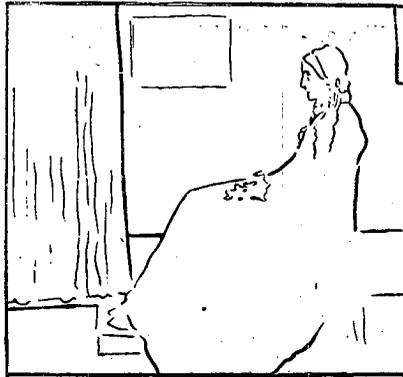



Fig. 11. - « *La madre dell'artista* » *di Whistler*.

(Notare come quasi tutte le linee tagliano i lati ad angolo retto, suggerendo riposo).

del soggetto coi lati del rettangolo ha un effetto preciso. Piú acuto è l'angolo d'incontro, piú vigoroso sarà l'effetto.

Proporzioni nell'inquadratura. Di somma importanza è la posizione delle principali unità della composizione, o parti del soggetto, nel rettangolo. Se è vero che in parecchie opere l'elemento principale è collocato *vicino* al centro, è generalmente preferibile evitare una divisione del rettangolo in parti uguali. Questo perché una uguale ripartizione della superficie del quadro comporta una ripartizione di interesse rendendo difficile in conseguenza di poter dare il predominio ad una unità della composizione. Nel paesaggio la divisione del rettangolo nelle proporzioni semplici di 1/3 e 2/3 è consigliata da alcuni e considerata troppo evidente da altri. Proporzioni di 2:3 o di 3:4 sono nettamente migliori. Ma in pratica

la questione della divisione del rettangolo è una questione di capacità e di giudizio personale: una regola generale sempre valida è quella comunque per cui l'area piú larga dovrebbe contenere la principale unità della composizione (v. fig. 12).

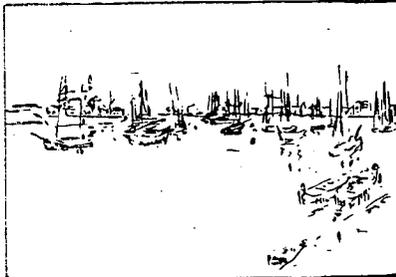



Fig. 12. - « *San Giorgio* » *di Whistler.*

(L'Orizzonte divide lo spazio nel rapporto 2:3).

La « sezione aurea ». A questo proposito, volendo considerare quale posizione su una linea o nella superficie del quadro risulti soddisfacente in composizione, giova ricordare la nozione pitagorica ben nota col nome di « sezione aurea ». I valori proporzionali molto approssimati di tale divisione sono rappresentati dai numeri 0,617 e 0,383 in riferimento alla unità lineare; d'altronde, per il lavoro dell'artista, è sufficiente guida la conoscenza della proporzione, interessando le ricerche matematiche ad essa attinenti solo alla scienza dei numeri.

Ecco come Cyril C. Pearce riporta la nozione in *Composition*: « si dice che Pitagora, tenendo ai due estremi orizzontalmente una verga, proponesse ai suoi allievi di segnare su di essa un punto in luogo tale da riceverne l'impressione di una proporzione soddisfacente benché ineguale. Egli trovò, come capiterebbe a noi se rifacessimo l'esperimento, una straordinaria unanimità di opinioni (v. figg. 13, 14). L'effetto si ottiene po-

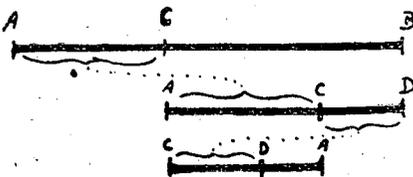



Fig. 13. - *La « sezione aurea ».*

(Ricavata da « Composition » di Cyril C. Pearce, R. B. A.).

Fig. 14. - « *Un giorno di vento* » *di David Cox.*

La posizione della figura dona varietà alla composizione.

nendo C sul segmento AB in maniera tale da lasciare da un lato un po' piú dell'evidente terza parte e dall'altra alquanto piú della metà. Pitagora trovò poi che riportando il minor segmento AC ottenuto, sull'altro CB la proporzione rimaneva invariata. Le ulteriori divisioni ottenute ripetendo il procedimento, lasciano all'infinito la proporzione costante ».

Alcuni postulati. Nella pratica, per agevolare l'inquadratura si ricorre all'uso del *mirino*, del *traguardo*, della *loupe*, ecc. Il compito di illustrare questi mezzi particolari è materia di altri insegnamenti tecnici. Noi vogliamo quindi limitarci a riportare alcune regole generali sull'inquadratura costantemente osservate nella composizione e di indubbia utilità.

1) Nei ritratti — di norma — è meglio collocare la testa piuttosto in alto (o, come si dice, *appenderla*) che situarla su un lato o tenerla piuttosto in basso. Piú grande è la figura, piú in alto essa va disposta. Questo elevamento della testa — fino a tagliare nel *testone* il bordo superiore — è regolato approssimativamente dalla posizione degli occhi, che dovrebbero costituire quasi la linea centrale della composizione.

2) Nei ritratti di profilo, come regola, dev'esser lasciato maggiore spazio dalla parte della fronte; lasciando piú spazio dietro, la figura sembra voler uscire dal quadro. Inoltre lo spazio dietro è spesso privo di interesse.

3) Nel disporre la figura, va pure considerata la direzione dello sguardo. In genere, lo spazio maggiore va lasciato nella parte in cui guarda il soggetto.

4) Larghi spazi vuoti o quasi danno un senso di quiete e di riposo. Viceversa essi vanno evitati se si vuole rendere una vigorosa azione.

5) Va tenuto conto anche della possibilità di ottenere, mediante intersezioni delle linee del soggetto con i lati del rettangolo, varietà nella forma. La monotonia nelle forme o nelle disposizioni delle aree è generalmente da evitare, contrastando col naturale desiderio di varietà proprio dell'uomo.

6) Una importante considerazione agli effetti del *movimento* è basata sulla nostra maniera di lettura, da sinistra a destra. Questa ci fa osservare un quadro nello stesso senso. Ne consegue che, disponendo le figure in movimento da destra a sinistra, l'occhio le incrocia per l'abitudine di spostarsi nel verso opposto; e il movimento acquista enfasi. Un esame di note pitture del genere mostrerà che del fatto han tenuto debito conto artisti famosi.

7) Nel collocare figure in movimento, mantiene grande importanza lo spazio lasciato davanti o dietro di esse nel quadro. Se lo spazio è maggiore *davanti* si ha l'impressione che la figura *entri;* mentre se è maggiore lo spazio *dietro,* la figura sembra *uscire.*

I principî della composizione. Parlando del tono, abbiamo considerato — a proposito delle qualità di una buona fotografia — alcuni principî di composizione.

In realtà tentare una rassegna dei principî stessi è compito lungo e ingrato; i maggiori autori sono discordi nel trattare questo argomento. A noi basta elencare qui una parte della suddivisione usata: unità, armonia, ritmo, equilibrio, riposo, continuità, varietà, ordine, contrasto, ripetizione, simmetria, vitalità, infinito, ecc. Non possiamo né vogliamo in questo breve esame inoltrarci nella trattazione di tali principî.

Tenendo invece presente il fine pratico di queste note, suggeriamo all'allievo una « formula di lavoro » che si basa su quattro principî soltanto, e precisamente:

1) essenzialità;
2) varietà;
3) ordine;
4) equilibrio;

aggiungendo espressamente che questa non deve costituire una mèta per l'allievo, ma un aiuto ai suoi primi esperimenti ed un avvio alla ricerca degli altri principî. E' bene chiarire inoltre, che questa numerazione dei quattro principî non sta ad indicare una loro importanza rispettiva decrescente. L'*equilibrio*, ad esempio, è considerato da taluni critici il piú importante dei principî della composizione. D'altro canto ancora, nella pratica traduzione in opera dell'intuizione artistica, non sempre è possibile stabilire con assoluta certezza il principio informatore, quando talun effetto può essere raggiunto sulla guida di principî diversi. Cosí, nel caso dell'equilibrio, diciamo che esso può osservarsi mediante un opportuno impiego: *a*) delle aree di tono; *b*) della linea; *c*) con la disposizione e lo spaziamento dei varî elementi. Con quest'ultimo mezzo si può, ad esempio, equilibrare una larga massa con una piccola, collocata ad ineguale distanza dal punto di bilancia: ma già in questo caso l'equilibrio si presta ad essere una introduzione alla *varietà*. Cosí ancora l'*ordine* non è nettamente scindibile dal *ritmo*, dalla *simmetria*, dallo stesso *contrasto* — per opposizione — ed è anch'esso raggiunto mediante la: *a*) disposizione nell'inquadratura; *b*) combinazione della linea, del tono e del colore; *c*) continuità di linee o accenti; *d*) coesione del disegno.

L'*essenzialità* del soggetto può essere assicurata con: *a*) la preminenza nel tono — o la subordinazione delle altre aree di tono; *b*) linee aggiunte all'unità; *c*) il posto nel « rettangolo ».

Di tutti questi metodi, come di quelli atti a introdurre la *varietà*, si è parlato nei rispettivi capitoli, trattando degli elementi di composizione.

Michele Nesci

BIBLIOGRAFIA

Sir Charles Holmes, *Notes on the Science of Picture - Making.*
Cyril C. Pearce, R. B. A., *Composition. An analysis of the Principles of Pictorial Design.*
Jan Gordon, *A Step - Ladder to Painting.*
Arthur Hammond, A.R.P.S., *Pictorial Composition in Photography.*
J. Littlejohns, R.B.A., R.B.C., A.R.W.A., *The Composition of a Landscape.*
Richard N. Haile, *Composition for Photographers.*

Note

Attenti ai mali passi!

Si usa ancora da parte di molti, di troppi anzi, la denominazione « cinema a passo ridotto » anziché quella di « cinema a formato ridotto », per riferirsi in genere alla cinematografia nei formati inferiori al 35 mm. E tale terminologia è usata anche in settori che dovrebbero essere tecnici come lo dimostra il fatto che esiste una « Federazione italiana del cinema a passo ridotto »; una rivista « Libero orizzonte », che si definisce « tecnica dei problemi a passo ridotto » e una « Rivista internazionale del passo ridotto — Cinema d'oggi— ». In tali riviste ricorre con molta maggior frequenza il termine « passo » anziché quello di « formato » ed il guaio di questa strana preferenza è che essa determina l'incorrere spessissimo in errori grossolani e ridicoli.

Non sarà quindi superfluo ricordare che il « passo » in una pellicola è la distanza corrente tra un foro e l'altro della perforazione laterale (o delle perforazioni nel caso di film mutò), distanza che è di mm. 3 per il formato 35; di mm. 7,21 per il formato 16; di mm. 6,5 per quello 9,5; ecc.

Eppure si parla spesso di « passo » tale o talaltro con la convinzione di riferirsi a un formato e si leggono frequentemente frasi come la seguente: « la cinematografia a passo 16 mm. non ha nulla da invidiare a quella a passo 35 mm... » oppure, come in « Cinema d'oggi » — Rivista internazionale del passo ridotto — n. 2, aprile, a pag. 45: in un articolo di Remo Branca « bisogna sopratutto organizzare in tutto il mondo da 100 a 150 sale a passo ridotto 16 mm... »; e, sempre nella stessa rivista, pag. 49: a Cortina d'Ampezzo sono stati presentati film a « passo 16 mm. »; a pag. 64 s'informa poi che al Concorso internazionale di cineamatori che si svolgerà prossimamente in Italia non vi è alcuna limitazione di metraggio e « sono ammessi i passi: 8, 9, 5; 16 mm., muti o sonori, ecc. ». E di tali svarioni, se ne potrebbero riportare ancora in quantità notevole, ma sembrano sufficienti questi pochi esempi per dimostrare una volta per sempre come sia erroneo parlare di « passo » quando se ne svisa il significato e a quali equivoci si possa andare incontro nell'ostinarsi in tale terminologia. Altrimenti si dovrebbe avanzare una domanda: a che « formato » dovrebbero corrispondere, rispettivamente, il « passo » 35 mm. ed il passo 16 mm.? Probabilmente ad un nastro pellicolare talmente largo da avvicinarsi all'auspicato ma non ancora realizzato cinema « Grandeur » che dovrebbero corrispondere, rispettivamente, il passo 35 mm. ed il passo della sala e che associato al cinema a colori, a rilievo e completato con la sensazione degli odori, aria condizionata ecc., dovrà dare agli spettatori

l'impressione di trovarsi di fronte alla stessa natura. Ma queste sono ancora delle anticipazioni, come vorranno ammettere gli amici sostenitori del « passo ».

E' ancora da notare che, inesattezze a parte, in campo internazionale si sarebbe i soli a parlare di « passo » di pellicola cinematografica. Infatti i francesi parlano di Film réduit; *i tedeschi di* Schmalfilm *(film stretto); mentre gli angloamericani precisano addirittura 35 mm. 16 mm. oppure 9,5 ecc., riferendosi evidentemente al formato.*

Opportunità quindi di uniformarsi a quella che è la terminologia standard internazionale e se qualcuno vorrà proprio ostinarsi nel continuare a preferire il « passo » badi almeno a non dire sciocchezze e a non creare confusioni.

Gianni de Tomasi

Valore della dissolvenza.

Fra i termini specifici del linguaggio cinematografico oggi passati comunemente nella lingua parlata, quello di dissolvenza è senza dubbio uno dei piú frequenti. Tanto da rendere superflua una sua definizione. Ma volendola dare, ai puri effetti complementari del discorso, appare logico ricorrere a quella enunciata da Béla Balázs. Dice, dunque, Balázs: « la dissolvenza è un procedimento della camera, paragonabile alla voce di un narratore che, perdendosi sulla pensosità, pian piano s'abbassa fino ad interrompersi completamente ».

La definizione di Balázs attribuisce chiaramente alla dissolvenza una funzionalità temporale di cui gli attributi pensabile *e* sospensivo *sono solo due degli aspetti, ritrovabili in tutti i casi d'inversione del racconto, nei casi cioè in cui il racconto stesso procede sulla base del « ricordo » di uno o di piú personaggi. E' tipico, in questo senso, il film* Alba tragica *di Marcel Carné.*

Questa particolarità, di determinare una interruzione piú o meno lunga nella narrazione, ha fatto sí che la dissolvenza fosse messa al bando da quasi tutti i teorici dell'arte cinematografica, i quali solo in rarissimi casi e con le dovute riserve ne ritengono giustificato l'uso. E, in verità, non si può non essere d'accordo, in linea generale, con questo giudizio, tanto piú se si pensa all'impiego che da tempo se ne fa, impiego dettato unicamente, come dice lo Spottiswoode, (« Una grammatica del film ») « da questo sciatto ragionamento: fin qui abbiamo avuto venti tagli di fila; sarebbe ora di mettere due o tre dissolvenze ».

Tuttavia, è possibile assegnare alla dissolvenza un suo valore specifico, fermo restando il presupposto essenziale della sua valutazione in rapporto « al ritmo generale del film ».

Caratteristica della dissolvenza (semplice o incrociata che sia) è di determinare una pausa nella narrazione, di introdurre un tempo reale, che è necessario in ogni caso ridurre al minimo. Se tale è la caratteristica della dissolvenza, è ovvio far risalire ad essa il suo possibile valore come elemento costitutivo della narrazione cinematografica. Particolarità con-

seguente della dissolvenza è di permettere la concretizzazione di un pensiero, altrimenti inesprimibile in immagini cinematografiche.

« Ossessionata dalla carica atmosfera sensuale dell'ambiente, nella mente della donna cominciò a farsi piú forte e insopprimibile il pensiero che nel fondo della valle c'era l'uomo dal quale un giorno aveva ricevuto la prima espressione di simpatia ».

La realizzazione cinematografica di questa immagine letteraria presenta ostacoli non indifferenti. Michael Powell ed Emeric Pressburger si sono trovati a doverla affrontare nel loro film Narciso nero, *a proposito della sensazione di tal tipo di suora Ruth.*

La soluzione è venuta attraverso una semplice dissolvenza incrociata: dal P. P. di suora Ruth alla visione notturna di indigeni eccitati dal suono cupo dei tamburi, mentre la camera panoramica verticalmente verso il basso a collegare idealmente il soggetto pensante con l'oggetto del suo pensiero.

La dissolvenza assume valore espressivo laddove occorre un certo prolungamento di un determinato atteggiamento e al di là della estrinsecazione puramente fisica di questo; sia per sottolinearne l'importanza ai fini immediati del racconto, sia per renderne adeguatamente la stretta connessione perdurante nel tempo con un atteggiamento successivo.

In un vecchio film di Goffredo Alessandrini si verificava la seguente situazione: l'eroina, per aiutare l'uomo amato, si concede ad un assiduo corteggiatore sempre respinto. Mentre ella si lascia stringere passivamente da costui, la camera panoramica in basso ad inquadrare la sua mano che si aggrappa ad un lembo della tappezzeria. Con dissolvenza incrociata rapidissima (necessità di ridurre il tempo reale) si passa, con panoramica in alto, alla stessa mano che stringe dolcemente quella dell'uomo amato. La dissolvenza adempie qui egregiamente alla funzione duplice di rendere il passaggio del tempo e di collegare due opposti stati d'animo, mediante il contemporaneo movimento della camera prima verso il basso e poi verso l'alto.

L'applicazione funzionale della dissolvenza semplice presenta maggiori difficoltà, specie se usata in chiusura *e in* apertura, *perché in questo caso il raddoppio della durata, unito a quel certo senso di dilatazione nello spazio causato dal successivo cambiamento di ambiente, crea una cesura difficilmente suscettibile di essere messa a tempo col ritmo generale dell'opera.*

Un esempio di dissolvenza semplice, usata con pieno valore espressivo, per descrivere visivamente uno stato d'animo confuso, quasi morboso, si è avuto nel noto film di John Cromwell Schiavo d'amore. *Le scene in cui Philip (Leslie Howard) era piú che mai ossessionato dal pensiero conturbante di Mildred (Bette Davis) si chiudevano invariabilmente con una veloce dissolvenza, la quale, oltre a renderne il piú stretto senso di intimo affanno, ne davano, nel modo piú diretto ed efficace, la dovuta e voluta sensazione della sua durata nel tempo.*

Sono, questi, casi legittimi e necessari dell'uso della dissolvenza. Necessari non solo dal punto di vista del modo migliore per superare uno scoglio frapposto al piano svolgimento del racconto, ma anche da quello

artistico, in quanto come si è visto acquistano una importanza funzionale quali manifestazioni precise di un sentimento.

La constatazione dell'abuso, per puri, pratici motivi di variazione numerica, che continuamente si fa dell'impiego della dissolvenza nei film cosidetti commerciali, non deve condurre, con un'illazione un po' troppo frettolosa, al misconoscimento dell'esistenza in potenza di un suo effettivo valore sostanziale. Perché, come si è visto negli esempi riportati, la dissolvenza non è un semplice procedimento ed espediente tecnico: è anche un mezzo particolare ed efficace di cui il cinema può proficuamente avvantaggiarsi.

Lorenzo Quaglietti

Una nuova rivista di cultura cinematografica

Salutiamo con un fraterno augurio la nascita di una nuova rivista trimestrale di studi sul cinema, La Revue Internationale du Cinéma, *il cui primo numero è uscito nel mese di aprile 1949. La rivista, organo ufficiale de* L'Office Catholique International du Cinéma *(O.C.I.C.), è stampata a Bruxelles ed è edita in tre lingue: inglese, francese e spagnolo. Il Comitato di redazione è composto da Jean Bernard, Iohn A. V. Burke, Leo Lunders, Pierre Grégoire, Charles Reinert. Dal primo numero segnaliamo: un articolo di Jean Benoit-Lévy su « Les Nations Unies comprennent l'importance du film », un saggio di Padre Félix Morlion O. P. su « La Philosophie Thomiste se penche sur le Cinéma » e altri importanti scritti di Louis Marin, Roger Millot, Piero Regnoli, Ernest Borneman, Georges Damas, Thomas M. Pryor, William H. Mooring, ecc. ecc. Numerose rubriche e alcune tavole fotografiche completano degnamente la pubblicazione.*

Gli intellettuali e il cinema

Il nostro e il loro cinema di *Luigi Bartolini*

M'illusi eccessivamente intorno all'amore che, oggi, gli uomini, portano alle arti. Credevo che le considerassero quale religione unica e suprema, al di sopra di tutto e di tutti: mi sono, invece, onninamente sbagliato. I piú, dei letterati e degli artisti, non amano né l'arte né la letteratura; ma si giovano delle loro mediocri qualità per arrampicarsi su per le giarrettiere della fortuna quali noiosi ed avidi aracnidi. E' naturale che anche nel campo del cinematografo accada l'istessa cosa: anzi è naturale che appaia in piú vasto e peggior modo, giacché la mano del cinema è stata presa, afferrata, ed è tenuta dalla volgarità dell'immenso numero umano. Codest'arte — frettolosa per la sua essenziale natura e qualità e mezzi dei quali si giova — ha soppiantato tutto quanto: la pittura, la letteratura, il teatro. Le masse avevano necessità d'una loro arte e l'istesso « fumettismo » — serie cinematica di figurine che « narrano attraverso immagini brevemente didascaleggiate » — è cinematografo. Il fumettismo non è che il piú basso gradino del cinematografo. Il piú alto gradino del cinematografo non esiste ed è da porre in forte dubbio anche che possa esistere in un tempo diverso dal nostro (non si sa quanto da noi lontano). Ma sino a tanto che i poveri umani passeranno da un parossismo di guerra ad un parossismo di pseudo pace ricostruttrice dalle macerie, non avendo modo di requie, e, gli eventi, sballottando gli stessi poveri umani, quali palle d'un triste giuoco di biliardo, il tutto toglierà loro quella necessità di serenità: indispensabile clima per amare e per comprendere ogni arte. Intanto, nessuno, o pochissimi al mondo, sono disposti oggi, a sacrificarsi alle arti, come ad una, ripeto, religione suprema. Ed in specie il cinema non fa che servire, di barba e capelli, la cosiddetta volontà (che poi non è volontà, ma è soltanto fatalità) di greggi umani.

Guardate, infatti, che cosa accade nei campi del cinema. In quest'ultimo mese vi è stata una persona gentile, la quale, essendo venuta a conoscenza della mia nobile miseria, ha voluto fornirmi di tessere gratuite affinché frequentassi assiduamente le sale di cinema romani. Ho, cosí, avuto modo di andarvi ogni sera; a volte, stanco del mio inesauribile lavoro di pittore e di poeta; altre volte, con piú buona volontà di giudicare le cose del cinema senza quell'antico mio umore con il quale, nel 1936, mentre risiedevo nella cara città di Merano scrissi un intiero numero, dedicato al cinema del « Selvaggio ». Né, Mussolini, avrebbe potuto offrirmi altro migliore semi-confino (dopo il confino che ingenuamente mi aveva affibbia-

to, supponendomi un velenoso suo nemico, mentre il poeta tentava fraternamente di consigliarlo a prevenire i suoi errori) della cara Merano: dove non mi allontanò dall'insegnamento, ma mi isolò, lasciandomi un certo margine di tempo per scrivere per conto mio, dipingere per conto mio, fare all'amore con Anna Stickler ed andare, in qualche altra ora della settimana, a caccia per le balze, impervie, di Senales, o di Parcines, di Lana d'Adige e Gargazzone. Isolato, malvisto dalla genia perfida dei letterati e degli artisti italiani, potetti continuare a pensare a mio modo. In quanto al cinema, la pensai come scrissi in quel numero unico: e che forse sarebbe bene venisse ripubblicato. Allora, del cinema, mi urtava il puzzo dei piedi, o di colla da falegname, dei vicini di posto durante la visione, nelle pubbliche sale, di questo o di quel film. Amico della grande luce delle valli alpine e delle montagne, non sopportavo quel dovermi, durante i pomeriggi, andare a rinchiudere al buio per assistere al giro d'una pellicola. Mi sembrava antipoetico che gli umani non sapessero far di meglio, anziché vivere al mondo luminoso e semplice e chiaro della poesia, d'assistere in chiuse, afose, sale, alla projezione di scene, di vedute, di paesaggi in bianco e nero; mentre piú naturale sarebbe stato fare come me: trarre profitto delle mie ore di libertà per comunicare direttamente con la natura, e con l'istessa varia umanità. Mai rinchiudermi; ma vivere. Poi venne il cinematografo a colori, parodia della pittura vera: ed a me non dimostrò se non quello che già sapevo: ossia che la fotografia a colori conta niente rispetto alla pittura; o, se dimostra qualche cosa, dimostra che il technicolor è una mezza stupidaggine, come lo è ogni fotografia della realtà delle cose: mentre quel che interessa me è l'interpretazione soggettiva delle cose istesse.

Lo capisco, quel che sto dicendo del cinematografo urterà parecchi suoi amatori. Ma essi abbiano pazienza d'ascoltarmi. Non tutte le voci possono costituire un unico parere, ed una voce dissimigliante si può, non fosse che per altro, ascoltare per curiosità e per cortesia. Il technicolor ha, dunque, realizzato un bel niente, in quanto non ha realizzato che quella del mostrarci, sopra lo schermo, i colori scialbi e piatti della natura: mentre l'occhio e l'anima del pittore ne vedono ben altri: ad esempio, Van Gogh ne vide ben altri ed io medesimo, ne vedo diversi attraverso i miei quadri. D'altra parte, spettacoli di masse qual'è (o come, esclusivamente, sino ad oggi, è apparso il cinematografo) esso se ne infischia di porsi all'alto grado della pittura di Van Gogh: o, se anche vi potesse giungere, non farebbe che distogliere dalla normale attenzione il novantanove per mille dei comuni frequentatori. Costoro sono o dei borghesi o degli operai. Comunque, comuni persone, le quali o stanche del loro ozio (i borghesi) o delle loro fatiche (gli operai) di sera bramano venire un poco scossi, un poco cullati dal cinema. E trovano tale divertimento di loro grado tanto quanto piú lo spettacolo risulti accessibile alla loro mentalità o debolezza spirituale. Intanto, era naturale che accadesse, da parte dei fornitori di tali spettacoli (produttori, registi, attori) un mettersi al servizio di quel grande inganno umano che si chiama la politica. I governi possono quel che non può ogni singolo individuo. Il mondo moderno non è che una rete d'interessi tessuti a guisa di ragnateli sopra le masse; e, come se le masse

non fossero che delle miriadi di nere mosche, il ragnatelo studia, escogita i piú disparati mezzi, allo scopo di suggere, come fanno gli aracnidi, il sangue (leggi l'attività, il denaro) del moscaio o formicaio umano. In altre parole, i governi, o meglio detto gli alti gruppi finanziari d'ogni paese (o d'ogni Stato che dir si voglia), — Stato vero dentro l'apparente, quale « diritto » dei teoricamente tutti eguali suoi componenti —, si sono impossessati del cinema quale d'un'arma, d'un mezzo di propaganda politicante. Le arti belle (oggi semi defunte) non facevano tale propaganda; ed a Tiziano sarebbe stato impossibile di farne, giacché la natura della vera arte è un'alta libertà, superiore alle umane possibilità dei comuni uomini. Ma, al cinematografo, è facilissimo fare propaganda politica.

Ed infatti, oggi, il cinema americano, inglese, come il cinema russo, non fanno che della propaganda politica. Meno ne fanno (ma saranno costretti a farne anch'essi) i nostri produttori, i nostri registi. Anche tu, ottimo Lattuada, e che io considero un mio allievo ideale, sarai costretto a smetterla con le tue pellicole che sanno troppo — dicono i produttori — d'arte pura e troppo poco d'ogni opportunità. Del resto, non è detto che neppure il cinema di Lattuada rappresenti il cinema ideale: giacché si opina che il cinema ideale sia impossibile: sarebbe come farne per quattro (o cento persone al massimo) in ogni città gremita dall'uno ai due milioni di abitanti. Il ragionamento del produttore sarà sempre il medesimo: è l'istesso ragionamento che, in quanto a libri (di letteratura), fanno i nostri scialbi editori. Non sono editori della Poulet-Malassis, né vogliono andare finanziariamente alla malora pei begli occhi dell'alta letteratura. No, sono dei filibustieri semplici! Gente, i produttori, che invece di dedicare il negozio dei loro affari e dei loro denari a costruire case, a ricostruire — attualmente — e ponti e case ed a dissodare, o bonificare, terreni (in un'Italia ancora, in alcune plaghe, incolta o non ben coltivata, o quasi tutta coltivata ad estensione, mentre, da noi, ogni terreno andrebbe coltivato ad intensità, riducendo tutta l'Italia ad un immenso orto-giardino, giardino d'Esperidi dionisiache: come, infatti, in antico tempo, l'Italia si chiamò), dicevo: i filibustieri (perdono: volevo dire i produttori) non pensano se non alle fantesche ed ai sergenti maggiori: in quanto sono costoro che rappresentano il maggior numero dei biglietti che vengono acquistati nei botteghini d'ogni cinema. E siccome la mentalità delle fantesche è arcicognita, grossolana, cosí il produttore imporrà, al disgraziato regista, d'attenersi, piú che può, terra terra; e mai sollevarsi contro gli interessi reali, pratici, del cinema: con la derivazione logica d'una serqua di pellicole, che, come ho constatato, valgono, artisticamente, troppo poco o nulla. Gli istessi astri del nostro cinema (artisti, artiste e registi) valgono, o meglio detto, godono tanto piú di rinomanza quanto meno valgono quali artisti, artiste e registi.

La corruzione nel campo del cinema regna immensa e sovrana. Esistono, da noi, notoriamente, foglietti cinematografici creati a bella posta, da furbi produttori, allo scopo di valorizzare i propri cavalli da corsa: attori, attrici, registi. Del resto, anche nel campo della pittura ed in quello della poesia vengo osservando dei Raffaello Sanzio

o dei Dante Alighieri che, furbi da tanto d'aver capito, sin dall'inizio della loro carriera, quanto piú importi appoggiarsi al denaroso collezionista amatore e mercante insieme, che non affidarsi all'intrinseca bontà e valore della propria opera, oggi, in Italia, godono una certa fama di « riformatori » e sostenitori del grido delle nobili arti: mentre invece non sono che dei modesti, dei freddi, degli assoluti rifrittori dei francesi e precisamente della pittura d'avanguardia infuriata, in Francia, dal pressappoco 1910 al pressappoco 1936 (mediante gli Ozenfant, i Metzinger; piú, naturalmente, il divo Picasso).

Ma — ripeto — il campo del cinema appare, ai miei occhi, molto piú corrotto degli stessi campi della pittura e della poesia. Tutti i campi del cinema, in tutto il mondo, sono corrottissimi. Per esempio, si dà ad intendere, al pubblico, che le dive siano belle, colte, intelligenti; invece la verità è al contrario. Ed io ho parlato qualche volta, di costoro, nei miei racconti ed in ispecie in quello dal titolo « Diva fallita », ecc. ecc. Allorché pubblicai il racconto la diva fallita mi mise, mediante le sue intercessioni, a tacere. Altre dive italiane sono bellissime; come la Y, ora emigrata; ma sono stupidissime. Nulla possiedono d'interno fuoco: la Mimí Pinson, di de Musset, sembra un angelo di verve, al loro confronto. E' naturale; alcune di esse fanno del cinema esclusivamente per denaro, soltanto per il denaro. Però, in Italia, vi sono anche delle dive intelligenti e belle; nonché onestissime nella loro vita privata.

In quanto ai divi, non ne parliamo. Taluni — non tutti — sono degli scioperati fradici, nel peggior senso della parola: bevono, si ubriacano, non studiano, non stanno al corrente dei fatti della poesia; non sanno nemmeno chi sia Cocteau. E non tanto se domandassi loro un parere su Cocteau, ma se domandassi loro un parere sul difficile (che, viceversa sembra facile poeta) Max Jacob mi risponderebbero picche, eludendo la domanda, con l'offerta di un cocktail o con altre stupidaggini. E' perciò che, fuori d'Italia, costoro fanno cattiva figura, ed in ispecie ad Hollywood: dove il mestiere del cineasta è sincronizzato. Dove, in altre parole, si vive all'ombra delle piú rigide regole riguardanti l'allevamento e gli sviluppi del divismo.

Io non sono mai stato, però, colà; me ne hanno semplicemente raccontato degli amici e delle amiche, stranieri, e che vi hanno risieduto per un certo tempo. Si suppone, si decanta (per le lettrici di questi settimanali a rotocalco dedicati alle donne di servizio o alle isteriche borghesi) da parte dei nostri rivistaioli del cinema, che Hollywood sia una specie d'abbadia di Thèlème, fantasia del buon Rabelais. Un luogo oltremodo ameno, e dove se ne facciano di tutti i colori. Infatti (e per chi conosce Rabelais, dall'estro itifallico) in Thèlème tutto va nell'ottimo dei modi possibile alla gioventú amorosa d'ambo i sessi. Abitatori? Tutti al di sotto dei capelli canuti. Ciascuno fa il comodo proprio sotto antri di verdura, o per ponticelli pensili sgavazzando sotto un cielo e l'altro. Liberi tutti ugualmente fra quelle beate selve. I maccheroni piovono, intanto, a mezzogiorno, dagli alberi. Non c'è che da mettersi, a bocca larga, sotto ad un qual-

siasi albero, affinché i suoi rami si convertano in spaghetti, fettuccine o lasagne all'uovo. Si mangia, si ride, ci si diverte in tutti i modi (stavo per dire in tutte le posizioni) e non si paga alcuno scotto. (Neppure celtico). La festa ha termine, in Rabelais, al socchiudersi della gioventú: giacché si ritiene, dall'istesso « scherzoso-saggio » Rebelais (e, del resto, Platone la pensava egualmente), che, dopo un certo numero di necessarie esperienze i giovani e le giovani abbiano ad entrare nella pratica, reale, esistenza quotidiana con un'anima fiorente dei piú sereni pensieri: e, quindi, con quella piú confacente a bene stare, a ben comportarsi, in questo (dico fuori dell'Abbadia di Rabelais) sudicio e gretto, pessimo, delinquenziale mondaccio.

Ma, la realtà di Hollywood non è che la seguente: si tratta d'una specie di semicarcere o di rigidissimo seminario; o, al massimo, d'un monastero di divi e di dive; intanto che molti insegnanti (e non soltanto di lingue straniere, ma persino di latino, di ginnastica svedese e di ogni altra sevizia igienica sportiva, e maestri di pianoforte, e maestri di dizione, di recitazione, e maestri di storia generale, di quella del costume e maestri di danze, ecc. ecc.) costituiscono come una sottil rete, un appiccicosissimo vischio: sotto cui vengon tenuti, a freno educativo, le povere dive ed i poveri divi: messi — voglio dire — a regime in tutto e per tutto: obbligati a tante ore di passeggio al giorno e non di piú; costretti a quei tali abiti da mattina, da sera, e non ad altri. Coppie, di divi, e di dive, che vivono osservando la piú stretta fedeltà coniugale. Ad esempio, in Hollywood è malvisto quel divo, o quella diva, notoriamente conducenti una vita cosiddetta di concubinaggio: giacché, nell'ineffabile americanismo tutto è ammesso (ed in ispecie il divorzio legale); ma non ammessa alcuna *irregolarità* di modo di abituale esistenza diversa da quella del puritano borghese. I poveri divi, e le dive poverette, sono costretti a vivere, pressappoco, framezzo a rigori seminaristeschi. Altrimenti, o prima o poi, il puritanismo, il quacquerismo americanoide li malvede, e li discaccia.

Infatti, in America, il cinema viene considerato un'arte seria e persino gravolenta, pesante, asfissiante anzichenò. E giacché, dopo aver detto alquanto male del cinema italiano, passo, molto volentieri, a dir male di quello americano, lasciatemi dire, a proposito, cosa ne pensi.

Se Atene piange, Sparta non ride. E, cioè, se, da noi, il cinema sta per venire assorbito dalla politica, nell'America lo è già. E lo è nel peggior modo. In America, il cinema è soltanto borghese. Inoltre, non è detto che perché noi abbiamo perduto una guerra (Roma antica ne perdette tante!) per tale « semplice perciò » (antidollaresco, antiingegneresco, antimeccanico e non assoldatesco di mercenateria), noi si sia addirittura in istato di liquidazione putrefatta e che gli americani restino piú in alto delle loro stelle ricamate anche sulle balle di cotone. Che noi si sia nulla, ciò possono soltanto supporlo i nostri momentanei vincitori (e moralmente e materialmente i nostri esautoratori). Ma la verità è un'altra, ed è che gli italiani valgono molto di piú degli americani. D'italiani ve ne sono che val-

gono niente; ma ve ne sono che valgono tantissimo in quanto noi non costituiamo un « popolo livellato ». Che cosa è l'americano? E' vero: all'americano basta saper fare un solo mestiere allo scopo di poter campare con una certa assestatezza meccanica; ed invece all'italiano è giocoforza dover esercitare dodici mestieri per semplicemente reggersi in piedi o per non cadere a terra, sfinito di forze e in preda alla fame. Purtroppo, è cosí. Ma « non andrà sempre cosí » come diceva quegli che girava l'arrosto. Anche la democrazia americana dovrà subire la sua crisi, in quanto la subisce di già. Ed anzi, tutta la democrazia di Washington è in fallimento. Essendo basata sul rigore delle leggi formali, in America il governo non consiste in una leggera ombra, che dia meno fastidio che può al libero cittadino, ma consiste in vere e proprie — insopportabili — bretelle. Tutti gli americani non sanno che vivere con grucce e bretelle di leggi, norme, abitudini comuni e regolamenti. L'americano cammina da un lato della strada, anziché dal prescritto? Ebbene, per cosí poco, eccolo dichiarato insultatore della maestà democratica dello Stato, o, per lo meno, reo di delitto di leso dovere alla Città. Ammazzi (oh, che non sia mai!) un uomo? Ebbene, la legge ti punisce (e ciò è giusto); ma guardate gli errori della democrazia del dio Stato: se tu, per ammazzarlo, hai adoperato una pistola non d'ordinanza, usuale, comune, è un conto; ma è un altro se lo hai « fatto fuori » con una rivoltella militare. Per avere adoperata non una qualunque rivoltella, ma quella del dio Stato, ecco che ti puniscono al doppio: sí, perché usando la rivoltella militare hai offeso la dignità dello Stato: essendo, l'ineffabile America, quel regime dell'universo mondo dove lo Stato conta piú del cittadino, ed anzi dove la creatura umana non conta se non in funzione di cittadino. — E se io non volessi essere cittadino? — Ti sparo! — rispondono le leggi americane. E se io volessi essere celestialmente anarchico, come lo fu il nostro Giambattista Vico? — Ti sparo lo stesso! — risponde la voce dell'America (ora dagli italiani conosciuta a fondo).

Ecco sopra quale fulcro, semi barbarico, s'impernia anche il cinema americano: servire lo Stato! Molcere il borghese! La morale democratica d'ogni Stato, ma in ispecie di quello americano, se ne infischia — a torto — del grado di, diciamola, poeticità di ciascun cittadino. Lo Stato americano preferisce il cittadino automatico: che faccia tutto quello che vuole l'alta finanza, mascherata da democrazia statale e, comanda, (naturalmente per il di lei utile). La finanza ha milioni di occhi, in America, eppure non è che cieca. La finanza americana non ha mai veduto Iddio. Ignora l'esistenza del « greco » Dioniso: tuttavia, in segreto, gli americani sono innamoratissimi del nostro Dioniso: Dio che, come si sa, ad un certo punto abbandonò la nativa Grecia e si imbarcò su di una pampinea navicella per approdare ai lidi di Ausonia: ho caro, o santo, o italo iddio Dioniso!

Gli americani, in piú povere parole detto, sanno che si sta meglio framezzo alla semianarchia, celestiale, picaresca dei poveri italiani (ed anche degli sfortunati, attuali) che non in mezzo alla fatuità immensa delle loro, nominalmente, perfettissime e rigorosissime leggi. Ho detto « nominalmente », giacché, in effetti, tutti gli americani, o i molti, eludono, in

segreto, ad esempio, alle leggi antialcoliche come a tutte quelle che vorrebbero ridurre l'esistenza umana ad una limbale macchina: da salsicce statali. E, macchina via macchina, intanto corrono voci che, a New York l'esistenza di ciascun cittadino non rappresenti se non una crocefissione quotidiana: d'anno in anno sempre piú insopportabile. Quando, poi, gli americani riescono ad eludere le leggi formali, allora (e come si è visto, in Italia, durante il tempo della loro occupazione) ne fanno di cotte e di crude ed anche delle trapezoidi, circo-equestraie, farsesche, pazzesche, pessime; come del resto, io le venni adombrando in alcuni miei racconti ed in uno pubblicato in « Mercurio » ma che aveva, per titolo: « Passo per mezzano » e, per soggetto, le malefatte degli americani alleati con le nostre ragazze. Da tale ambiente, ecco il loro cinema: specchio del loro ambiente. Ed infatti si tratta d'un cinema frivolo, compiacente, baldoriesco ma quocqueroide banalissimo, mai morale. Un cinema ricco di mezzi tecnici, freddi: ma poverissimo di contenuto umano. Sprovvisto d'ogni contenuto alto, bello, poetico, solenne, spirituale, italiano.

Parentesi: se « Ladri di bicliclette » (libro) fosse stato rappresentato, al cinema, a mio modo, se l'avessi sceneggiato e realizzato, per il cinema, io, (con l'aiuto d'un tecnico, ovvio l'avvertirlo) allora si sarebbe veduto che cosa significhi la possibilità di « un film come si deve » o di « un film secondo me ». Invece è stato fatto diversamente: vi è stata tolta tutta la parte riguardante il ritrovamento della bicicletta (intreccio ordinatissimo, realistico in quanto io nel libro, raccontavo d'un ritrovamento effettivamente accaduto), e, cosí, secondo me, v'è stato tolto il piú scenografico, il meglio. Nel mio libro è l'amore per la bicicletta, è il gusto del ritrovamento; nel film è stato detto — ma io non ci credo — che v'è adombrata una tesi sociale. Non ne parliamo piú: che è la miglior cosa.

Ma, tornando a considerare il cinema americano, dirò che, da quanto ho osservato (e tutta Roma è, oggi, scandalosamente ingombra di pellicole americane ed inglesi) ripeterò che se, in quanto a mezzi tecnici (vastissimi, invidiatissimi, ricchissimi, potentissimi) la lezione del cinema americano è, per noi, importante, il risultato spirituale del cinema americano è, ciononostante, eguale a zero. Perché? Perché ecco come essi fanno: piaggiano le piú pacchiane facoltà del pubblico uditorio. Sembrano ignorare in che consista un modo di esistere umano molto alto. Per essi, tutto va a terminare, tutto consiste, in ludi sportivi, spesso briganteschi sempre maneschi. Tutto, di tale cinema, è nella sfera della moderna barbarie: tabarrinismo, giallismo, brigantismo: oppure grosse, grasse ricche imbandizioni o mangiate prosaiche e borghesi. Io amo gli sports sí, e molto; ma non quelli che mi costringono. Non amo lo sportivismo professionalesco: dietro cui campeggiano industriali e banchieri. La mia perfetta salute morale e fisica non la si deve se non al mio amore per la caccia libera, o all'andare liberamente a cavallo, o nel giuoco; ma l'andare a passo svelto, o lento, dove voglio e quando voglio. Invece, gli americani sanno che gli sports professsionali costituiscono altrettanti armi di Stato ed è perciò che spesso pigliano un famoso fantino, oppure una famosa fantina e ci fanno il film.

Prendono un ginnasta boxeur ed acrobata e vi traggono un altro film; ma non vanno (o non vedono) oltre. Non vanno piú avanti di lí. Sanno che il ballare fa comodo alle ditte fabbricanti tessuti, alle grandi sartorie femminili e maschili ecc. ecc.; ed a furia di balli traggono migliaia di soliti film. Nei film americani non si vede che ballare. Ballano anche le seggiole e i tavolini: ma, dietro il film, è l'interesse industriale e commerciale. Mai è un piú elevato interesse.

Essi non capiscono quanto di nobiltà, di religiosità greco-romana dionisiaca sia contenuto nello spirito delle nostre arti. Né stupitevi sapendo, o venendo, a conoscenza, che gli americani possiedono le più forbite (di tele celebri) gallerie di quadri: sí, essi hanno acquistato le firme celebri, i quadri dei piú quotati artisti di questa vecchia Europa: ma questa vecchia Europa rimarrà, in eterno, quale loro inutile maestra. Considerate che essi hanno fatto morire il Poe (e come se fosse stato un Ungaretti qualsiasi) di crepacuore, affogato nell'assenzio. Lo fecero morire di crepacuore nonostante che persino il Poe avesse dimostrato, nei suoi meravigliosi poemi e racconti, una vena di americanità specifica, caratteristica. E neppure oggi lo capiscono a fondo. Gli è che negli Stati Uniti sono in troppi di numero, in un solo ed immenso Stato: democratico di nome, imperialista a fatti. Noi eravamo (o, dico meglio, voi, eravate — io no —) o italiani, dei fascisti, degli imperialisti da burla, da operetta (operetta scoppiata in improvvisa tragedia, in rissa orrenda, in guerra civile obbrobriosa); ma, gli americani, sono essi gli imperialisti veri: imperialisti che ormai tendono a sortire da sé stessi, perché capiscono che se restano quali sono sarà l'avvenire che si chiuderà loro dinnanzi. Ma tale « tendere » è soltanto alla fase d'incerto inizio; e, perciò, quantunque il nostro cinema volga assai male, il loro va peggio del nostro, ed ha molto da apprendere dall'umile nostro.

Quattro americani sono venuti da me a domandarmi le stesure di quattro soggetti. Fra parentesi: me le han prese e, senza pagarmele un centesimo, se ne sono andati a Capri. Voglio un poco stare a vedere come andranno (e dove) a terminare le mie quattro stesure fornite loro. Mi raccomandarono una stesura vertente intorno l'esistenza libera degli zingari. Erano le nove di sera. Promisi che, al mattino, alle ore sei e mezzo tale soggetto sarebbe stato pronto. Lo scrissi durante la notte. Lo lessi loro; se ne mostrarono entusiasti. E vollero che io mostrassi i luoghi delle sceneggiature, i tipi adatti, ecc. Ma, sino ad ora, non ho piú veduto i quattro, suppongo, lestofanti.

Che vogliano, anch'essi, rinnovare i ludi del mio apprendissage cinematografico? Che mi giuochino tutti quanti? Pazienza! Io scrivo per me e non ho mai desiderio di far quattrini. Inoltre io mi diverto con tutto e con tutti e delle mie istesse disgrazie, sorrido. Agli uomini come me non possono toccare se non apparenti o provvisorie disgrazie.

Ne trarrò, anzi, un nuovo soggetto per il cinema e lo intitolerò « Le avventure del soggettista ». Ma, tale, è già un altro discorso.

Luigi Bartolini

I libri

CHARLES LALO: *Estetique du rire,* Flammarion, Paris, 1949

Il libro di Charles Lalo è un abile tentativo di superamento sintetico delle varie teoriche sul riso. Abbiamo detto superamento sintetico e con quest'espressione abbiamo voluto intendere che il Lalo ha effettuato un giuoco di scarti e scelte sulle precedenti teoriche, prendendo come regola di questo suo giuoco una logica necessità e illuminando tale cernita con un'*idea-sintesi e superamento.*

Dopo questa premessa, cercheremo, seguendo lo schema dell'autore, di definire con crescente chiarezza il significato e la portata dell'idea-sintesi e superamento, e ne tenteremo per nostro conto un'applicazione teorica sullo specifico filmico. Il libro è diviso in piú parti che si intitolano: l'armonia perduta, fisiologia e patologia del ridere, le svalutazioni individuali, le svalutazioni sociali. Nella prima parte, che è senza dubbio la piú importante, poiché è il cardine sul quale ruota tutto il sistema, l'autore ci parla dapprima del valore artistico in generale, e ci dice che, poiché ogni opera è poli-partica, il valore artistico dell'opera risiede sempre nella sintesi delle parti.

Con questa affermazione non si nega una propria struttura alle singole parti, ma si riconosce valore artistico all'opera solo quando una struttura d'insieme la domina. Da ciò deduciamo che nel linguaggio filmico dobbiamo fare varie distinzioni secondo che vogliamo riferirci al film muto, sonoro, a colori, o all'eventuale film tridimensionale.

Nel film muto le parti saranno poliottiche e la struttura dominante sarà data dal montaggio (in questo caso puro ritmo ottico). Nel film sonoro le parti saranno poliottico-foniche con prevalenza dell'elemento ottico su quello fonico e il montaggio o struttura dominante in questo caso sarà ritmo ottico-fonico. Nel film sonoro a colori le parti saranno poliottico-cromatico-foniche considerando l'elemento cromatico come sottospecie dell'ottico e la struttura dominante sarà data dal ritmo ottico-fonico non disgiunto da una figurazione generale cromatica. Nel film sonoro a colori e tridimensionale le parti saranno poliottico-cromatico-plastico-foniche; sottospecie dell'elemento ottico saranno naturalmente sia il plastico che il cromatico e struttura dominante sarà il ritmo ottico-fonico unito ad una figurazione generale cromatico-plastica.

La numerosa variabilità dei valori estetici, seguita a dire l'autore, possiamo racchiuderla nella parola bello. E nel bello a sua volta possiamo distinguere tre settori principali: il terribile, il sereno, il risibile. Mentre nel sereno è pace, nel terribile e nel risibile è guerra dolorosa o gioiosa, triste o gaia, disastrosa o vittoriosa, ma pur sempre guerra.

Questi tre valori fondamentali si stabiliscono in funzione dell'armonia. Mentre per il sereno è il possesso, per il terribile è la ricerca, e per il risibile è la perdita di questa armonia che è l'essenza dell'arte. L'armonia posseduta è statica e ci dà calma, serenità, equilibrio, un'impossibilità d'atteggiamento. L'armonia cercata e l'armonia perduta sono dinamiche, ma mentre la prima ha una dinamicità ascensiva e può toccare il sublime, il tragico, il drammatico, il patetico, l'epico, ecc., dandoci tristezza, ansietà, depressione, eccitazione ed infine lacrime; l'altra ha una dinamicità discensiva e può giungere fino al comico, all'umoristico, al grottesco, ecc., dandoci gaiezza, sollievo ed infine riso.

Per essere piú chiari diremo che le varie parti componenti un'opera di arte possono essere in concordanza o in discordanza e tale discordanza può essere risolta, o tragicamente verso l'alto o comicamente verso il basso.

A questo punto è opportuno citare alcune teoriche che sono valse all'autore per giungere alla sua idea sintesi-superamento. Per Voltaire il genere comico: « C'est l'art ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre ». Per Fechner il piacere del riso estetico deriva dal fatto che noi vediamo in un colpo d'occhio rapporti di rassomiglianza tra cose diverse. Il romanziere Charles Morgan scrive: « Il faut que celui qui aime l'unité d'esprit comprenne que le sens de l'humour est son ennemi ». Per Batteux: « Le ridicule est en général un mauvais assortiment de choses qui ne sont point faites pour aller ensemble. La gravité stoïque serait ridicule dans un enfant, et la puerilité dans un magistrat. Ce est une discordance de l'état avec les moeurs ». Secondo Leon Dumont è risibile: « Tout obiet à l'égard duquel l'esprit se trouve forcé d'affirmer et de nier en même temps la même chose ». Per Krapelin il comico è: « un contraste intellectuel inattendu, qui oscille en nous, avec prédominance du plaisir ».

L'autore afferma che non può esservi identificazione tra momento comico e momento morale (nel caso che questo momento vi sia) e lo dimostra dicendo che il comico perde la sua essenza se ci mostra una qualità per farla ammirare e non un difetto per farne ridere. L'effetto comico è raggiunto solo quando il difetto viene inteso come svalutazione di una qualità. Azionare la discordanza tra ordine e disordine è la funzione morale del riso estetico. Il disordine deve essere messo nella coscienza e l'ordine deve essere invece accatastato nel fondo del subcosciente, per poter sprigionare al momento opportuno. Si è notata in particolar modo nel teatro e nel cinema una spiccata tendenza alla creazione di un presuntuoso personaggio-ordine. Ma in tal modo l'efficacia morale anziché essere maggiore è minore, poiché l'ordine e quindi le qualità è preferibile che abbiano un'evidenza indiretta.

Da alcuni autori si è proposto, a ragione, di ridurre tutte le teorie del riso a due principii fondamentali: quello del contrasto e quello della degradazione. A torto altri hanno tentato di aggiungerne un terzo sostenuto da Hobbes, cioè quello dell'orgoglio, ma questo terzo principio altro non è che un caso particolare di degradazione e precisamente degradazione della grandezza.

Ma né i contrasti, né le degradazioni sono di per sé tutti risibili. Per-

ché si abbia un contrasto risibile è necessario che il senso del contrasto sia discensivo. Per avere ridere estetico bisognerà dunque avere dei dati contrastanti e moventisi in un senso degradante, ma non basta, è necessaria una sintesi tra contrasto e degradazione e tale incontro dovrà avvenire in basso e non in alto come nella tragedia.

Detto questo, possiamo formulare l'equazione del ridere estetico: Contrasto + degradazione = Svalutazione. Ed eccoci giunti alla definizione chiara e ad un tempo breve di quell'idea-sintesi e superamento di cui avevamo accennato in principio. L'idea si racchiude in una parola: *svalutazione*. Nel processo del ridere estetico possono essere distinti quattro momenti. Il primo momento è presentativo: due strutture di diversa natura sono in conflitto, i termini del contrasto sono resi noti. Il secondo è degradatamente risolutivo: il conflitto tra le strutture si risolve con la caduta della superiore al livello dell'inferiore. Il terzo è affettivo e consiste in una soddisfazione della nostra volontà di potenza per mezzo del sentimento di superiorità che noi ci arroghiamo giudicando i valori e nel piacere sadico di stabilire certe inferiorità (masochismo nel caso che ridiamo di noi). Il quarto è fisiologico e consiste nella manifestazione esteriore del ridere. E' chiaro che la varietà dei ridenti non può modificare il meccanismo generale del ridere.

Possiamo, basandoci sulla volontarieà, stabilire diversi gradi di partecipazione alla forza comica dei personaggi, dell'autore e del pubblico.

Il primo grado è quello dell'involontarietà comica: il portatore della forza comica in questo caso non ha alcuna coscienza del ridicolo di cui è in possesso, egli non è un attivo del comico, ma è semplicemente un passivo; intenzionalità è invece in colui che scopre il ridicolo all'insaputa di chi lo porta.

Il secondo grado è quello della volontarietà indiretta: l'autore presta volutamente a un personaggio la comicità, senza che il personaggio di per sé voglia averla. Il terzo grado è quello della volontarietà bilaterale: la comicità è voluta sia dall'autore che dal personaggio. Il quarto grado è quello della finta involontarietà: l'autore finge non voler raggiungere il comico. Il quinto grado è quello della volontarietà collettiva: il comico è intenzionale nell'autore, nei personaggi e nel pubblico plaudente. (E' qui che si raggiunge la piú estesa partecipazione).

La teoria della svalutazione è stata dall'autore puntellata abilmente per ogni eventuale critica. Il Lalo infatti afferma che la sua teoria tiene conto del principio della relatività dei valori. L'effetto comico si avrà dunque quando i soggetti che debbono riceverlo avranno la coscienza di trovarsi di fronte ad una svalutazione. La relatività della svalutazione non permette quindi di formulare delle ricette universali, come invece erroneamente presume di fare il Bergson. Nella seconda parte l'autore ci dice che la capacità di ridere è monopolio dell'uomo ed inoltre si sofferma brevemente sulla patologia del ridere.

Nelle restanti parti la teoria della svalutazione viene applicata su valori individuali e collettivi.

Il bello, il vero, il bene, la libertà, la realtà, la grandezza, la vita, i co-

stumi, il linguaggio, la moda, il mestiere ecc. vengono successivamente incardinati nel gioco della svalutazione.

A proposito della natura sociale del ridere il Lalo cosí si esprime: « le rire estétique etant un jeu poliphonique dont les principales voix ont des valeurs inégales, il est de nature sociale dans la mesure où les valeurs dont il joue sont elles mêmes sociales ».

La teoria della svalutazione applicata al film ha le seguenti conseguenze: le strutture contrastanti dovranno essere presentate mediante un linguaggio di piani. L'asincronismo varrà a maggiorare il conflitto tra i dati.

Al montaggio sarà affidato un compito oltre che sintetico anche direttivo (verso il basso). Sarà il montaggio a stabilire il ritmo della degradazione fino al momento d'incontro che dovrà determinare la diminuzione di valore. Il ritmo di presa accelerato o ritardato non produrrà di per sé effetti comici, ma dovrà essere usato in misura della sua capacità di svalutazione. La recitazione dovrà tendere a minimizzare i valori del personaggio.

Da quel che abbiamo detto si può comprendere come l'intuizione del Lalo apporti una nuova possibilità di sviluppo in ogni campo artistico del genere comico.

Antonio Racioppi

PARKER TYLER: *Chaplin Last of the Clowns,* Vanguard, New York, 1948.

Quante definizioni sono state date di Charlot? « Angelo » e « diavolo », « mimo » e « filosofo »... « Pierrot » lo definisce Henry Raynor in *Sequence* (n. 7). Un paragone con Barbablu, (l'autocitazione ci venga perdonata) la demmo noi stessi in *Bianco e Nero* (n. 3, 1948). Tutti raffronti legittimati da un ragionamento critico, giustificati dalla profondità del messaggio di Chaplin, che lascia adito a tutte le meditazioni ed interpretazioni. Per lo scrittore americano Parker Tyler, poeta, critico di *View,* autore di *The Hollywood Hallucination* e di *Magic and Myth of the Movies,* Charlot è un *clown,* « l'ultimo dei *clown* ». Perché nel *clown* v'è la parodia dell'aristocratico, come in Charlot; lo spirito verbale e pantomimico, come in Charlot; il ticchio fisico e la civetteria, come in Charlot. Ma nel *clown* c'è anche Don Chisciotte e Cyrano, genio e smacco, vizio e dramma; la credulità del cane e il sospetto del gatto, fastidio del mondo e femminile sottomissione, automatismo e tenerezza, intuizione e incoscienza, romanticismo e follia... Dunque Chaplin come Pierrot, come Barbablu, come angelo, come diavolo, come *clown:* ma soprattutto come tipo a sé, come quel personaggio — Charlot — che ha un posto nella storia dello spettacolo e della espressione umana. L'intelligente assunto del libro, la forma calda e persuasiva con cui è scritto, fanno di *Chaplin, The Last of the Clown* una delle monografie piú originali scritte in U.S.A. in questi ultimi anni; e di Parker Tyler uno dei critici del cinema piú avvertiti e al tempo stesso creativi.

Modernas tendencias do cinema europeu, edito dal Clube Portugues de Cinematografia, Porto, 1949.

I Circoli del Cinema portoghesi hanno svolto fin dalla loro costituzione, come del resto tutti i Cine-Clubs del mondo, un'intensa attività culturale, fatta di proiezioni, di conferenze, di programmi preparati con cura per informare il proprio pubblico delle opere, e autori, e correnti, e scuole affermatesi, nell'ambito di una maggiore responsabilità estetica, nel corso della storia del cinema. Ma i Cine-Clubs portoghesi mancavano di una stampa specializzata in cui dibattere i problemi critici, divulgare quanto appartiene alla cultura cinematografica, discutere e ospitare le idee della critica degli altri paesi. Pertanto, questa esigenza ha fatto nascere i quaderni di *Proiecçao*: e il primo d'essi è dedicato alle tendenze contemporanee verificatesi nella produzione europea, con tutto il riguardo, cioè, che meritano la cinematografia italiana, francese, britannica, svizzera. Un solo paese assente: la Svezia, forse perché in Portogallo non si è a piena conoscenza del lavoro che gli svedesi stanno svolgendo, attraverso Molander, Alf Sioberg, Ingmar Bergmar e altri autori.

Alla compilazione di questa raccolta di studi hanno collaborato vari scrittori: ci sono Alves Costa, che si occupa del film britannico, con particolare riguardo a *Henry V;* Manuel de Azevedo che esamina il cinema francese (attraverso i film proiettati al Cinema Balhalhla di Porto) esprimendo alcune avvertite considerazioni su film italiani e svizzeri; F. Gonçalvez Lavrador, che studia « La scuola italiana »; Julio Gesta che si intrattiene su *Roma, città aperta.* Altri scrittori, fra cui l'infaticabile Roger Manvell, e gli abituali collaboratori della *Revue du cinéma* di Auriol, danno il loro contributo, attraverso scritti già apparsi in altre lingue.

Questi studi denotano un ardore conoscitivo e una passione polemica non comuni: i concetti di « realismo » e di « scuola » vi vengono ampiamente dibattuti. Si cercano, per quel che riguarda gli italiani, le origini del movimento neo-realista, i migliori risultati, le opere che hanno influito per prime sul suo sviluppo e sui risultati ormai universalmente stimati.

Le polemiche limitate ai raduni, alle conferenze, agli articoli di giornali non specializzati, non avrebbero potuto permettere alla critica cinematografica portoghese di progredire, senza un proprio e indispensabile fòro, rigorosamente avviato su piano scientifico. Questo progresso sarà ora in Portogallo assai più facile e anzi immancabile attraverso l'attività che i quaderni periodici di *Proiecçao* si ripromettono.

Twenty years of British Film (1925-1945), a cura di MICHAEL BALCON, ERNEST LINDGREN, FORSYTH HARDY, ROGER MANVELL, The Falcon Press, 1947.

Il libro si apre con uno scritto di Michael Balcon, (*The British Film To-day*), che rileva, non senza compiacimento, il cammino percorso dal cinema britannico, al quale l'autore stesso, in qualità di produttore, ha dato da molti lustri un notevole impulso. Balcon saluta anche con calore la comparsa nella scena del film nazionale di Arthur Rank, che ha con-

tributo in alta misura allo sviluppo dell'industria cinematografica in Gran Bretagna. Fa seguito Ernest Lindgren (*The Early Feature Film*) che esamina i primi tentativi britannici nel film a soggetto, dal 1929, anno in cui è già viva l'esperienza documentaristica di Grierson, al 1939. Il documentario *(The British Documentary Film)* è esaminato invece da Forsyth Hardy, il raccoglitore degli scritti di Grierson nel fondamentale *Grierson on Documentary.* In questo capitolo l'Hardy pone in giusta evidenza l'importanza di film come *Drifters,* e di autori e teorici come Rotha, Wright, Watt, Elton, Enstey, Cavalcanti, nel film di attualità: rendendo evidente l'influsso che il loro lavoro eserciterà nel film a soggetto durante e dopo la guerra.

Roger Marvell chiude l'interessante volume, ricco di documentazione fotografica, con una panorama della produzione britannica che va dal 1940 al 1945: anni in cui apparvero *In Wich We Serve, Blithe Spirit* e *This Happy Breed* di Noel Coward e David Lean, *Henry V* di Laurence Olivier, e numerose altre opere di Thorold Dickinson, Cavalcanti, Anthony Asquith, Charles Frend, Robert Hamer, Michael Powell, Carol Reed, fino a quel *Brief Encounter* che fu, del periodo accennato, l'ultima grande rivelazione.

ROGER RÉGENT: *Cinéma de France,* Editions Bellefaye, 29, Rue Marsoulan, Paris XII, 1949.

Il cinema francese segna dal 1940 al 1944 una storia non comune: è il triste periodo dell'occupazione, in cui registi, autori, attori, oppressi da un peso che s'immagina facilmente quanto amaro, sono costretti dapprima alla inazione e all'attesa, poi, data la lunga permanenza dei tedeschi in Francia, a risolvere un problema di vita e di coscienza. Il cinema doveva sopravvivere; ma non doveva, allo stesso tempo, tradire lo spirito dei francesi che si proponevano di continuarlo, né tradire gli spettatori che attendevano da esso una consolazione, uno svago, una speranza. Le autorità tedesche volevano dare alla produzione risorgente una direzione che servisse anche, in un certo senso, all'affermazione delle loro idee; i francesi che si accingevano a produrre dovevano cercare con ogni mezzo di restare nel generico, nell'inespresso, per non ingannare sé stessi e il loro pubblico, e per non urtare gli occupanti: infine per lavorare e sopravvivere. Da questo sforzo d'intelligenza, che si appoggia su una fatica non meno importante, quella della creazione dell'opera cinematografica, nascono un certo numero di film: pochi nel 1940, quando i cineasti contano di riparare in prossimità dei Pirenei (e qui è da ricordare *La Fille du Puisatier* di Marcel Pagnol, girato a Marsiglia). Non molti nel 1941, dove tuttavia si registra la nascita di un uomo di cinema, Louis Daquin (con *Nous, les gosses!*). Numerosi nel 1942, in cui debutta Jean Giraudoux con *La Duchesse de Langeais,* si affermano Jacques Becker con *Dernier Atout* e Claude Autant Lara con *Mariage de Chiffon,* mentre *Les Visiteurs du soir* di Carné, scenario di Prévert, offrono una « illumination éclatante ». E nel 1943 si può assistere, infine, alla nascita di uno

stile. Jean Cocteau e Giraudoux sono passati al cinema definitivamente; Becker realizza *Goupi mains rouges,* lavoro estremamente disciplinato, seppure incapace di profonde risonanze universali. Robert Bresson crea uno dei film piú notevoli del tormentato quinquennio: *Les Anges du peché.* Jean Grémillon dirige *Le Ciel est à vous* e Henri Georges Clouzot, la maggiore personalità rivelata ultimamente dal cinema francese, crea *Le Corbeau,* che arriva come un colpo di tuono: film di violenta significazione che si basa su una storia di lettere anonime; edito da quella Continentale che ha fatto, nel dopoguerra, passare qualche guaio all'autore: come se il film, a suo modo, non fosse meno che collaborazionista. Non accusava forse ogni autore di lettere anonime, e la Gestapo non si valeva, il piú delle volte, di questo mezzo, per scoprire i cospiratori e i patrioti?

Nello stesso anno, nota il Régent, nasce « il primo Istituto di Studi Cinematografici: l'I.D.H.E.C. »: abbiamo già osservato in altra occasione che l'.I.D.H.E.C. non è il primo istituto del genere, e anche Marcel l'Herbier — che l'ha fondato e ha diffuso tale leggenda — ha riconosciuto di essersi sbagliato. C'è prima la scuola di Mosca, poi il Centro Sperimentale di Cinematografia, che funziona dal 1937.

Il Régent chiude le sue pagine su *Les Enfants du Paradis,* ultimo film girato sotto l'occupazione, autentico capolavoro della cinematografia francese che riassume cinque anni di lavoro duro, ingrato, sempre dubbioso del domani; e che depone sulla vitalità dei cineasti di Francia, che anche nell'amarezza dell'occupazione riuscirono — in una espressione difficile a concretarsi come quella cinematografica — a dire una parola significativa sul piano dell'arte. Il libro, documentato con precisione, dal tono descrittivo che presenta l'aneddoto con vivace forma letteraria e con il gusto di una critica perspicace, oltre che di scrittura pittoresca, è di lettura oltremodo colorita e allettante. Possiamo considerarlo definitivo sul cinema francese del periodo dell'occupazione, di cui resta inoltre la documentazione piú precisa e informata. Non si potrà parlare di tale periodo della cinematografia d'oltralpe senza ricorrere doverosamente, come fonte unica e sicura, al libro del Régent, che è oggi segretario generale dell'*Association française de la Critique du cinéma.*

Mario Verdone

I film

Il silenzio è d'oro

(Le Silence est d'or) - *Produzione:* S. N. Pathé-Cinéma, 1947 - *Distribuzione per l'Italia:* RKO - *Regia di* René Clair - *Fotografia di* Armand Thirard - *Direzione artistica:* Léon Barsacq - *Direzione musicale:* Georges Van Parys - *Suono:* Antoine Archimbaud - *Direttore di produzione:* Edouard Lepage - *Assistente:* Pierre Blondy - *Costumi di* Marcelle Derrier *ideati da* Christian Dior - *Attori:* Maurice Chevalier (Emilio), François Perier (Jacques), Marcelle Derrier (Madeleine), Dany Robin (Lucette), Robert Pizani (Duperrier), Paul Olivier (Il cassiere), Roland Armontel (Celestino).

Il film comincia con immagini di tenue malinconia: piove e i personaggi si presentano con l'ombrello aperto, per difendersi dal cielo d'inverno. Maurice Chevalier ha un cappello largo, un cappotto a mantellina, gli occhi miopi su cui dovrà apporre lunette da vecchio maestro. La giostra gira, ma un bimbo, accompagnato per mano, passa con un berretto di carta gualcito e bagnato. E' la tristezza del carnevale che non riesce, del buon tempo che è morto. Pioggia e malinconia.

In una delle baracche della fiera c'è il cinema. Gli spettatori sono in piedi sotto la tenda sbattuta dal vento. L'operatore gira la manovella e un vecchio attore, come Fregoli, dà voce alle ombre. Emilio, regista romantico, assiste alla proiezione. Si tratta di uno di quei film che ci mostrerà lui stesso come si girano: con treni di cartone che si rovesciano, con false marine dove i bagnanti hanno costumi a righe e paglietta, con barbuti Visir e belle Sulamite prigioniere, con *apaches* pronti all'angolo di un vicolo a trarre il coltello mentre fiocca la neve di cotone idrofilo.

Lo spettacolo è cominciato partendo da qualcosa come un'immagine di *14 luglio*: forse in quella piazza annaffiata, vicino a quella casa dove la vecchia madre di Annabella moriva, c'era già tutta la malinconia del *Silenzio è d'oro*. L'ironia, invece, era quella del *Milione*. Là il mondo caratteristico del palcoscenico e dei trucchi da palcoscenico, la stessa caduta di petali di fiori sul melodramma, l'azione intrecciata fra ballerina e pittore, rimasti sulla scena per errore; qui tra l'esploratore e la favorita. E intorno, tutta quella curiosa e cara umanità che grava attorno ai teatri dove si costruiscono mondi di fantasia, mondi migliori: direttori, buttafuori, macchinisti, sarte, carpentieri. Tutta quella gente che non chiede di passare la sua vita che in un palcoscenico da melodramma e da varietà, che in un teatro a vetri, magari per fare il mestiere piú umile, pur di appartenere a quel mondo. Come l'uomo che arriva con la capra, chiamato per attraversare una scena, e che resterà attaccato tutta la vita, come per una fattura, alle tavole di quel teatro.

Se l'inquadratura, l'immagine filmica, è una frase, dove cose, persone, luci, vestiti, elementi del paesaggio, acquistano valore di parola, *Il silenzio è d'oro* è il film in cui Clair, dopo la parentesi d'America torna al suo vecchio dizionario di casa. (Ecco perché Clair, perché Renoir, perché Duvivier, ci sono apparsi, attraverso le loro esperienze americane, come trasfigurati: essi non avevano possibilità di esprimersi con le loro parole, con quel linguaggio cui erano abituati. Le loro esperienze fuori di Francia non saranno tutte condannabili, tutte sbagliate, ma diverse dal loro abituale modo d'esprimersi, sí; perché essi scrivevano con la stessa penna, ma le parole a disposizione non erano quelle che erano soliti dire).

Nel *Silenzio è d'oro* le immagini ritmiche di Clair sono tutte composte di

parole, cioè di pensieri visuali e di elementi plastici, che conosciamo, e il regista René, miope come Emilio, anche lui cinquantenne, anche lui parigino come Maurice dei bei tempi, pare dettare — allo stesso tempo — una moralità dedicata a sé stesso.

I consigli che Emilio rivolge al Visir nella finta *Passione d'Oriente* sono quelli stessi che Clair dà a René: « Tu non sei piú giovane. E' venuta l'ora di lasciare il passo. Hai goduto abbastanza. Ognuno di noi deve passarci. Spetta a loro — ai giovani — la felicità ». E' una morale cui Emilio crede fermamente. Poi, di nuovo solo, tornato sé stesso, di fronte a una nuova proiezione sotto il solito baraccone, prende sotto il braccio un'altra ragazza, una nuova avventura. E il giuoco ricomincia. Tecnica da *vaudeville,* in cui l'uomo di spirito non si arrende mai.

Come il pittore del *Milione,* i vicini chiamano Maddalena dalla finestra per un ballo: mostrano col linguaggio mimico e coi gesti, lontani come sono, come si fa. Gli uomini del teatro a vetri, invece, fanno cenni dal cielo, dai lati, dietro le costruzioni di cartone o di legno; come nel palcoscenico del *Milione* il direttore avverte gli incauti, da una quinta, che non si muovano dal cespuglio che li copre, ora che lo spettacolo è cominciato. Le platee sono punteggiate da file di palloncini come in tutti i film di Clair. Il violinista di strada porta una tuba ammaccata, cara e abituale *parola* di *14 luglio* o di *A nous la liberté.* Il primo amoroso, al ritorno dal reggimento, ha una di quelle giacche militari, con gli alamari, che piacciono tanto a Clair: che ci ha fatto vedere anche nel *Cappello di paglia di Firenze* e nell'*Ultimo miliardario;* le donne, vestite da Christian Dior, ricordano ancora quel film, tratto dalla fortunata commedia di Labiche.

Costumi e mascherate piacciono a Clair: e i collari distribuiti dai ministri agli uomini del « teatro a vetri » vengono a rendere ancora piú festosa quella dei dignitari, delle truppe, e del Sultano con piuma bianca sul chepí; mascherata che ricorda, ancora, il finale del *Milione,* che però è piú clamoroso. Non per nulla Emilio, o René, avevano sedici anni di meno.

Come in quel film era tutto il mondo del melodramma, qui ritrovi tutto quello del *music-hall*: con le ragazze del *can-can,* Celestino truccato come un *clown,* il ballerino coi baffetti coltivati, i forzuti, i manifesti di Cheret e le Folies Bergères. E vi ritrovi anche quel mondo degli inizi del cinema, fiorito nelle fiere e nei *music-halls,* di pionieri, di uomini di scienza e di fantasia, come Lumière, Méliès e Reynaud: mondo enunciato anche da quel finestrino posteriore della carrozzella: dove passano, come film di tre minuti, ancora tube, cavalli, ombrelli. Sembra dire Clair: « non è nato anche da qui il cinema? ».

m. v.

La strada senza nome

(The Street with no Name) - *Origine:* U.S.A., 1948 - *Produzione e distribuzione:* Twentieth Century Fox - *Regía di* William Keighley - *Produttore:* Samuel E. Engel - *Soggetto e sceneggiatura di* Harry Kleiner - *Fotografia di* Joe Mc Donald - *Interpreti:* Mark Stevens, Richard Widmark, Lloyd Nolan, Barbara Lawrence, Ed Begley, Donald Buka, Joseph Pevney, John Mc Intire, Walter Greaza, Howard Smith, Joan Chandler, Bill Mauch, Sam Edwards.

In un interessante articolo apparso sul n. 11 di *Cinema,* Tom Granich cerca di spiegare la nuova fioritura del film di *gangsters,* verificatasi nel periodo bellico e postbellico, con una ipotetica campagna per il culto della forza, che avrebbe, in nome di interessi nazionalistici, indotto i puritani d'America a ritornare sulle loro scomuniche nei confronti di quel genere cinematografico. La spiegazione appare ingenua e quanto meno tendenziosa, quando la si pensi riferita ad un paese dove è in vigore l'« obiezione di coscienza ».

A prescindere da simili induzioni un po' « extravaganti », a me sembra evidente la necessità di inserire questa fioritura, che ha dato origine a piú di una opera di salde virtú espressive, nell'ambito di un fenomeno piú ampio e singolarmente rinnovatore nei confronti di un cinema, come quello americano, pigramente legato a schemi e a metodi per la produzione in serie. Intendo riferirmi a quella corrente realistica o neorealistica, che negli Stati Uniti si sforza di riattingere, forzando le formule, i contatti con il mondo esterno agli « studios », magari con l'adottare la formula del

nudo « reportage » (vedi i film di Hathaway o *The naked City* di Dassin), estrema conseguenza della tendenza, tanto sensibile in Italia, a valersi di ambienti naturali, rivissuti poeticamente (come accade a un Kazan o a un Wilder, nelle loro piú felici realizzazioni). Logico che entro un siffatto orientamento abbiano trovato posto ragguardevole i film di *gangsters,* suggeriti forse anche da qualche riaffiorare postbellico del fenomeno di delinquenza che aveva avuto la sua massima esplosione all'epoca del proibizionismo e dei *kidnappers.* In quell'epoca bruciante e drammatica aveva potuto nascere un'opera (per fare un solo nome) della crudele violenza di *Scarface:* oggi, situazione assai meno drammatica e divieti del codice di censura concorrendo, appaiono film di vario interesse e livello, ma di ben minor coraggio e portata, anche nel caso piú maturo (*The Killers* di Siodmak).

In fatto di coraggio, tuttavia, un film come *The Street with no Name,* che non raggiunge neppure il clima di Hathaway e tanto meno quello di Dassin, acquisisce il diritto ad una segnalazione particolare: in quantó osa denunciare un grave fenomeno quale quello di una complicità che i gangsters trovano entro le stesse alte sfere della polizia. In questo senso particolare l'opera si ricollega a molte altre denuncie apparse negli ultimi anni, sempre nell'ambito del neorealismo hollywoodiano, e del meccanismo della giustizia (*Boomerang, Call Northside 777*) o di un piú vasto mondo sociale (*Crossfire, Gentlemen's Agreement*).

A parte ciò, *The Street with no Name* va considerato su un piano circoscritto. Ad una storia non inedita (quella del poliziotto che si finge *gangsters* per agevolare lo smascheramento della banda) corrisponde un mondo espressivo che non và al di là di un intelligente artigianato, di un artigianato che non ambisce neppure all'indagine coraggiosa di un Hathaway, ma si ferma a conseguire risultati puramente narrativi. In questo senso il film si accoglie con istintiva soddisfazione, intendo dire con reazioni quasi meccaniche di agganciamento di interesse ad una vicenda raccontata secondo quei canoni di chiarezza e di incisività che una volta erano ben piú consueti agli artigiani di Hollywood. Tra i quali William Keighley, uno dei tanti « bons à tout faire » di quell'industria, si era distinto, all'epoca in cui al film sui delinquenti si era sostituito il film sui loro sterminatori, per un'altra opera non troppo carica di intenzioni, ma come questa ben raccontata: *G. Men* (*La pattuglia dei senza paura,* 1935). Ora Keighley, ritornando a quel « genere », ha ritrovato una scabra efficacia di linguaggio, che mira all'essenziale e, prescindendo da preziosità come da approfondimenti di qualsiasi indole, riesce tuttavia a suggerire qualche ambiente (la palestra) e qualche psicologia. A quest'ultimo proposito vale la pena di soffermarsi ancora una volta su quello straordinario tipo che è Richard Widmark, il biondino di *The Kiss of Death.* Qui la sua figura ha una rinnovata suggestione, grazie anche alle caratteristiche, opportunamente messe in luce, di freddoloso malaticcio (che possono ricondurre a qualche precedente, come quello di Trock, il gangster tisico di *Winterset*). La sua psicologia risulta piuttosto accortamente chiarita, il suo complesso di fredda violenza è come sottolineato dai tratti inerenti alla sua tara fisica e il tubetto di « rinoleina » che costituisce il suo *leit-motiv* è senza dubbio un felice esempio di materiale plastico. Vorrei denunciare però il pericolo, che già da questo secondo film trapela, di uno scadimento a formula del personaggio, della sua violenza or controllata e beffarda, or sadica e furibonda. Il tipo è troppo interessante, perché non si debba temere che i produttori finiscano per ridurlo ad una formula meccanicamente applicata.

g.c.c.

La perla

Origine: Messico, 1947 - *Distribuzione:* R.K.O. - *Regía di* Emilio Fernandez *Soggetto basato sul romanzo omonimo di* John Steinbeck - *Sceneggiatura di* John Steinbeck, Emilio Fernandez e Fernando Wagner - *Musica di* Antonio Diaz Conde - *Fotografia di* Gabriel Figueroa - *Attori:* Pedro Armendariz, Maria Elena Marques, Fernando Wagner, Alfonso Bedoya, Charles Rooner, Juan Garcia.

La nascita di un cinema messicano autonomo e dalle caratteristiche proprie si può considerare valida con le opere di Fernandez e Figueroa, rispettivamente regista ed operatore di *Maria Cande-*

laria e de *La perla,* due film, come ognuno sa, che hanno ottenuto un rispettabile consenso in varii Festival cinematografici internazionali. Ma è soltanto con *La perla* che il cinema messicano ha ritrovato un contenuto ed uno stile che lo lega idealmente alle pur lontane esperienze di Eisenstein *(Lampi sul Messico)* e del documentarista statunitense Paul Strand *(I ribelli dell'Alverado)*. Sul piano del realismo e della documentazione sociale era intensa infatti l'opera di Eisenstein e di Strand; e su questa linea il cinema messicano dimostra concretamente di abbandonare quell'eccessivo gusto per l'immagine, quella fredda e contemplativa tendenza al folklore ed alla illustrazione pittorica: si vedano a questo proposito i vecchi film messicani *Ora Ponciano* e *Alla en el Rancho Grande,* girati intorno al 1935-36, fino a *Maria Candelaria.* Le ultime prove del cinema messicano che, a quanto ci è dato di sapere, sembrano anche le piú indicative e notevoli, hanno infatti positivamente battuto la strada del realismo e dell'indagine sociale: cosí *Rio escondido,* che racconta la storia di una maestrina che si reca in un remoto e selvaggio paese per insegnare ad una popolazione analfabeta e armata di superstizione millenaria e di un geloso complesso d'inferiorità, cosí *Fiore silvestre,* dove appare in chiara luce la lotta sociale che il popolo messicano conduce da circa trent'anni, cosí *Salon Mexico,* un film ambientato in una sala da ballo popolare che narra una storia di forti contrasti drammatici e di carattere populista.

La perla, secondo film messicano che viene presentato sugli schermi italiani, è tratto da un racconto lungo (o romanzo breve) di John Steinbeck, che si ispirò per la sua opera narrativa ad una bella e poetica leggenda messicana. Il regista Fernandez si è giovato grandemente cosí dell'apporto narrativo dello scrittore americano, che ha partecipato anche alla sceneggiatura, come della materia poetica contenuta nella leggenda. La quale leggenda appartiene idealmente alla terra messicana e ai suoi abitanti, e di questa e di quelli riflette à meraviglia i caratteri peculiari e le condizioni di quella società. Per questo il regista Fernandez ha abbandonato quel certo calligrafismo, quella sua maniera descrittiva analitica che rasenta spesso un vuoto formalismo cinematografico: in questo senso *Maria Candelaria* rappresenta l'esempio piú tipico. Ed ecco perché ne *La perla* la descrizione della festa notturna in onore di Kino, il pescatore che ha trovato la preziosa perla, appare assai piú funzionale narrativamente al confronto delle descrizioni di usanze e di cerimonie di *Maria Candelaria.* E' poi nelle scene e nelle sequenze culminanti, che Fernandez, valendosi di una materia drammatica ben distribuita e orchestrata da una sceneggiatura precisa e serrata, dimostra un senso del racconto cinematografico sciolto e maturato. Un temperamento, quello di Fernandez, che appariva piú contemplativo che mosso da un vero intuito psicologico; ed eccolo qui invece impegnato umanamente, eccolo dar piglio ad una serie di vigorose immagini: in particolar modo ricordiamo qui la lotta di Kino in riva al mare, quando la moglie sta per gettare la perla tra i flutti ed è poi costretto a difendersi dai suoi nemici e ad ucciderli, la fuga nella palude, e la forte battaglia del finale tra le montagne. Lo stesso operatore Gabriel Figueroa lascia da parte in questi brani i toni leccati dell'inquadratura, la eccessiva morbidezza dei volti, per assumere come propria una fotografia sapiente di toni realisti e di una forza figurativa tutt'altro che inferiore alle sue precedenti prove. La fotografia de *La perla,* secondo noi, non ha niente da invidiare nemmeno a quella della *Croce di fuoco,* che apparve una prova stanca e incolore, per non dire inconsistente, del regista John Ford e al contrario una dimostrazione indiscutibile del talento dell'operatore Figueroa. C'è da vedere, semmai, se a Figueroa giovi di piú essere lasciato libero al suo gusto decorativo, o se il suo operato può essere piú convenientemente controllato da un regista consapevole delle nuove esigenze di un cinema realistico. *La perla* starebbe a dimostrare che la seconda possibilità è da preferire, nell'interesse stesso, si badi, dell'asso degli operatori messicani Figueroa.

La perla è un film di buona fattura tecnica che trova nella validità del suo contenuto (cosí intimamente legato alle tradizioni piú autentiche del Messico) la forza che lo farà resistere all'usura del tempo. Fernandez si è valso convenientemente dell'opera di tutti i suoi collaboratori, fondendone opportunamente i diversi apporti: cosí in modo principale

la recitazione e la musica si adattano magnificamente allo spirito e al ritmo del film. Pedro Armendariz è un attore istintivo, i suoi mezzi espressivi sono evidenti, ma necessita di un controllo stretto da parte del regista: Fernandez vi è riuscito ne *La perla* piú che in altri casi. Maria Elena Marques sostituisce Dolores Del Rio, e con vantaggio: il mestiere è meno esercitato, ma la spontaneità della Marques va preferita alle pose languide e alla recitazione manierata della Del Rio.

m. m.

Ditte Menneskebarn

Origine: Danimarca, 1947; *regia di* Bjarne e Astrid Henning-Jensen; *scenario* degli stessi basato sul romanzo di Martin Andersen Nexo; *fotografia di* Verner Jensen; *scenografia di* Kai Rasch; *musica di* Herman d. Koppel; *attori:* Tove Maës, Karen Poulsen, Rasmus Ottosen, Karen Lykkehus, Jette Kehlet, Edvin Tiemroth.

Ditte Menneskebarn apparve, l'estate 1947, sullo schermo veneziano, nella luce di una rivelazione. E vi fu chi, con qualche imprudenza, dimenticando la presenza in concorso di opere di altissimo valore, lamentò non gli fosse stato assegnato il massimo riconoscimento. Certo, apparve iniquo che il film danese non uscisse dalla competizione segnalato in qualche modo. Come gli è accaduto piú di recente, al Festival milanese, dove la giuria gli ha assegnato il primo premio assoluto. Premio, anche tenendo presenti i limiti di questo Festival minore, non proporzionato: poiché *Ditte Menneskebarn,* rivisto a qualche distanza, ha denunciato, accanto alle sue freschissime virtù, le sue non irrilevanti manchevolezze.

Il film, si sa, è frutto della collaborazione di due simpatici coniugi, particolarmente attenti a cogliere i tratti vivi della psicologia infantile; come hanno fatto anche in un film minore, ma garbato, *De Pokker Ungers,* pure presentato a Venezia due anni fa. *Ditte* è film di piú vasto impegno: aspira a stringere nel suo tessuto narrativo un destino individuale ed a gravarlo di una significazione non soltanto umana, ma anche sociale. Un certo spirito socialmente umanitario, alla Dickens, tanto per intenderci, è diffuso per tutto il racconto: fin da quell'inizio contenuto e amaro, in cui il ricco ritiene esaurito il proprio dovere verso la poveretta che ha reso incinta mediante un offensivo e tacitatore esborso di denaro. Purtroppo, non paghi di aver espresso spesso efficacemente per immagini certi loro concetti, gli autori hanno voluto farli ribadire da un'enfatica voce fuori campo, inserita all'inizio e alla fine del film, la quale tende, evidentemente, a spostare la vicenda di Ditte su un piano, direi, allegorico (ci si riferisca anche al titolo): e non credo occorra possedere a pieno la lingua danese per rendersi conto che quella voce dice cose ovvie e retoriche.

Il film è dunque la storia di una ragazza, di questa bastardella dolce e schietta, prima bimbetta sola accanto alla vecchia nonna saggia e tenerissima (alcuni tratti dei rapporti tra i due esseri sono indagati con una delicatezza davvero inconsueta, con un'affettuosità pudica: si veda, ad esempio, il loro pasto frugale e illuminato da un sorriso di bontà); poi adolescente adottata e costretta a far da serva e a subire le angherie di una donna viperina, madre di adorabile e numerosa prole; successivamente ancora al servizio di una cupida vedova, madre di un giovanottone tra impacciato e scimunito, il quale inizia Ditte all'amore; e infine ricongiunta in armonia alacre d'affetto alla sua famiglia d'elezione, dopo che la donna sua persecutrice ha scontato il delitto commesso per avidità e si è convertita alla mansuetudine. Da questi parchi accenni alla compagine narrativa del film credo traspaia quello che è il suo fondo evidente: il fondo, cioè, « feuilletonistico », di romanzo che illustri le pietose vicende di una fanciulla « orfana sedotta scacciata il dí delle nozze », ecc. ecc. Voglio dire che la materia prescelta dai coniugi Henning-Jensen non era la piú pura e di per sé suggestiva. E che non sempre è loro riuscito di evitare che gli elementi più grossamente romanzeschi dello scenario assumessero uno spicco non del tutto gradevole: mi riferisco, tanto per fare un esempio, all'uccisione della vecchia nonna, dove affiora un residuo di compiacimento granguignolesco. E potrei aggiungere il riferimento a certi tratti relativi alla megera presso cui

Ditte va in seguito a servizio e all'arrotino mascalzone. Personaggi tutti, quelli « cattivi », che escono, dal piú al meno, da una convenzione di scadente letteratura « larmoyante », intrisa di rozza *sensiblerie.* Mentre i personaggi « buoni » appaiono visti in una luce ben piú limpida, originale, spontanea. Il che dimostra forse che i coniugi Henning-Jensen sono gran brave persone, prive d'esperienza del male, ad esprimere il quale non hanno trovato di meglio che ricorrere a' schemi bell'e pronti. Scherzi a parte, le psicologie *positive* del film sono scrutate con amorevolissima cura: si veda la vita primitiva e irrequieta di quei bambini, tra cui spicca l'incantevole pargolo dei due registi, la cui furberia leggiadrissima anima pure le vicende di *De Pokker Ungers,* si veda il loro libero scorrazzare, si veda il pianto insistente del piú piccino di fronte ai maltrattamenti subiti dalla diletta Ditte. Circa l'umano calore del personaggio della nonna ho già detto. Rimane, infine, Ditte. Alla cui figura si riferiscono i tratti piú sobriamente, pudicamente significanti del film (del resto anche tutti gli altri personaggi sono visti in funzione del suo). Alludo a quel suo fantasticare di adolescente, a quella sua immaginazione, di un'ingenuità cosí casta, cosí autentica, cosí poco sofisticata, in cui essa si vede, durante la veglia dolcemente inquieta, pronta, nel suo biancore, all'incontro col principe azzurro. (La dolcezza sfumata di questo passaggio mi ha fatto, non so perché, vagamente ricordare il celebre sogno chapliniano del *Kid).* Alludo sopra tutto a come viene nel film suggerito il primo, istintivo destarsi dei sensi nella fanciulla. Quel suo lieve, sognante accarezzarsi, accosciata nell'erba, i sensi sboccianti. E poi, il suo tuffo, ignuda, nell'acque, dinanzi al maschio che la fiuta. Ed il suo incontro con lui e, infine, il suo abbandono al possesso, cosí aperto, cosí fervidamente e verginalmente animalesco, di fronte all'animalità piú sprovveduta dell'uomo.

Qui risiede la forza del film, in questa sua autenticità non corrotta, in questo suo appello alle forze umane piú elementari, in questa sua esatta inserzione delle figure in un paesaggio agreste. Per queste virtú, alimentate da un linguaggio espressivo sempre di prima mano, senza ricercatezze stilistiche, affidato ad una naturale esigenza visiva, *Ditte Menneskebarn* appare opera valida e ampiamente suggestiva, la quale si immette, con un suo rilievo, entro una tradizione tipicamente nordica, di cui testimonia la vitalità non languente, pur tra lo scorrer degli anni. E ad una tradizione di alacre umanità nordica non contaminata appartiene la protagonista Tove Maës, alla cui bionda e sensitiva freschezza il film deve tanta parte del suo fascino.

g. c. c.

Rassegna della stampa

Sul cinema polacco

Georges Sadoul, in questo suo scritto apparso su « Parallele 50 » — periodico parigino di cultura e d'arte dei paesi dell'Europa orientale — ricorda le origini, quarant'anni or sono, del cinema polacco, e ne riassume a grandi linee la storia, fino all'ultima guerra mondiale, con note critiche sulle significative personalità di Joseph Leites e di Alexander Ford. Completano questa rapida rassegna di Sadoul note critiche sugli ultimi importanti film polacchi.

Non è molto che il gran pubblico dell'Europa occidentale ha appreso, con la comparsa de *L'ultima tappa,* che esiste un cinema polacco. Eppure, piú di quarant'anni fa un regista sconosciuto realizzava, per conto della « Pathé », il primo film polacco: *Anton va pour la première fois à Varsovie,* interpretato da un attore comico popolare, il grosso Anton Fertner. Alla vigilia del 1914 il cinema polacco aveva già preso un certo sviluppo, sotto l'impulso, sopratutto, di Alexander Hertz che dirigeva la « Films Sphinx », legata alla « Pathé ». Egli ebbe il suo primo successo nel '12, con *Meier Ezofewicz,* un film tratto da un romanzo di Elisa Orzekowa. Questo incunabolo del cinema polacco è conservato, in negativo, nella cineteca della « Pathé », come *Anton à Varsovie.*

La guerra del '14 coincise con un intensificarsi dell'attività degli studî di Varsavia. Vi debuttò Richard Ordynski, che poi doveva divenire una personalità di primo piano del teatro polacco: egli portò agli studii di Varsavia una giovane attrice, Pola Negri, della quale A. Hertz fece una diva con *Les mistères de Varsovie, La bète, L'epouse, Arabella,* e molti altri film, di successo: mentre un'altra diva dell'epoca, Lia Mara, interpretava per la sua regía *Le rival,* e *La fille de Mr. X.* Poi le due attrici polacche abbandonarono Varsavia per Berlino, dove fecero carriera su un piano internazionale: come del resto Willy Fritsch, Richard Boleslaswky, che da Berlino andò a Hollywood, Jean Kiepura, e Carmine Gallone, che tutti credono italiano, e sua sorella, Soava, grande diva del muto. Gente dotata, come mestiere.

Quando la Polonia ebbe la sua indipendenza, si stabilí una produzione cinematografica regolare, ma che non superò mai i dodici film all'anno. Gli schermi furono praticamente monopolizzati dai film americani e tedeschi, e, per una certa parte, dai film francesi. Nel loro insieme, i film polacchi prodotti tra le due guerre mondiali sono caratterizzati sopratutto dalla loro estrema mediocrità, almeno a quanto si è potuto vedere sugli schermi occidentali di tale produzione. Vi era, sopratutto, una grande povertà di soggetti. Abbondavano i film storici, con grande spirito militarista. O si cercavano soggetti dalla letteratura corrente straniera: e, per dare un'idea del gusto, si fece, ad esempio, un film da *Maman colibri* di Henry Bataille. Il regime, l'autocrazia dei marescialli e dei colonnelli, influiva: si fece, a un certo punto, un film per glorificare la polizia di Varsavia, la cui ferocia contro i movimenti popolari progressivi era tristamente celebre in tutto il mondo.

Vi era però qualche artista, che cercava ispirazione da temi nazionali, popolari. Richard Ordynski — la cui carriera fu poi luminosa a Parigi e a Hollywood — diresse un adattamento del celebre *Pan Thadeus* di Mickiewicz, mentre Eugene Modzelewski portava sullo schermo il mirabile romanzo di Ladislas Reymont, *Les Paysans.* Incontriamo poi i due grandi registi del cinema polacco dell'epoca: Alexander Ford e Joseph Lejtes. Quest'ultimo presentò i primi film polacchi d'una certa portata sociale, e risentí molto, come tecnica, della

influenza del cinema sovietico: Alexander Ford esordí nel '31 con *La legion de la rue*, un film sui piccoli strilloni di giornali, e poi diresse *Nous arrivons*, sulla infanzia abbandonata e diseredata, due film che si può ben dire abbiano anticipato *Sciuscià*. *Nous arrivons*, diretto da Ford dopo una parentesi di lavoro cinematografico in Palestina, è un'emozionante cronaca della vita miserabile della infanzia diseredata, abbandonata, nella vecchia Polonia, ambientata per lo piú in un riformatorio. Un capolavoro, proibito a suo tempo dalla reazionaria censura polacca, ma che è stato presentato ugualmente a Parigi, per iniziativa di Painlevé.

La guerra, l'invasione tedesca, interruppe per molti anni la storia del cinema polacco. Distruzioni, massacri, saccheggi, boicottaggio alle poche sale cinematografiche rimaste, che davano solo film tedeschi. Dalle macerie, con la liberazione, è sorta una nuova industria cinematografica polacca, nazionalizzata: ricostruzione faticosa, lenta ma decisa, che ha del miracoloso, pur nelle sue proporzioni limitate. Si è ricominciato col documentario: e nel '47 abbiamo *La suite varsovienne*, di Th. Makarezynski, una perfetta sinfonia di mirabili immagini fotografiche, una serie di brillanti variazioni estetiche. Ritroviamo ne *La mine* lo stesso gusto delle forme pure, la stessa brillante orchestrazione di belle immagini. Va ricordato anche *L'inondation*, un impressionante documentario.

Il primo film a soggetto, in un certo senso, fu *Chansons interdites:* non si può definirlo un film riuscito, ma colpiva per la sua immediata sincerità. Poi venne *Coeur d'acier*, anch'esso sulla Resistenza, nelle miniere della Slesia, denso di mirabili immagini negli esterni, poderosi. Impedí però la piena riuscita di questo film, pur cosí autentico e commovente, una sceneggiatura estremamente sommaria e spesso insufficiente, in maniera grave.

Poi, è venuta *L'ultima tappa*, di Wanda Jakubowska. Vorremmo aggiungere qualche osservazione, alle molte analisi già fatte, di questo prodigioso affresco di Auschwitz. Quest'opera è un impressionante esempio di pudore, di senso di misura. L'autrice non cede mai alla facile tentazione degli orrori — cui non ha saputo resistere invece Rossellini in *Città aperta*. Ma questo senso di misura, per cui si resta, in un certo senso, sempre al di qua dell'orrore, dell'atrocità reale, non ha impedito alla Jakubowska di dire tutto quell'orrore, quell'atrocità, emozionandoci molto piú profondamente di quanto avrebbe fatto usando del « grand-guignol » o facendo dell'espressionismo. Si scende, inoltre, con i deportati, all'ottavo cerchio dell'inferno, là ove si deve lasciare ogni speranza: eppure, in questo film si agita uno spirito di resistenza, di lotta, e la speranza non muore. Arriviamo a dire che esso è un film sano, ed è una lezione di ottimismo, di fede.

La rue frontiere, di Alexander Ford, merita un successo uguale a quello che ha avuto *L'ultima tappa*. E' un'epopea, quella del ghetto di Varsavia e della sua eroica insurrezione. Ford ha creato un clima profondamente pervaso di romanticismo: ma c'è anche, nel suo film, una analisi profonda, un disegno sensibile, fine, e profondamente vero, specialmente dell'infanzia: Ford è un poeta, un meraviglioso poeta, dell'infanzia. Non dimenticheremo mai i due piccoli eroi del film, la bambina con le trecce bionde e il bimbo ebreo con i riccioli neri, dal viso grave, che corrono, corrono, tra i lutti, i massacri, le rovine...

Cosí, in tre anni di ricostruzione, il cinema della giovanissima democrazia popolare polacca ha dato due film di gran classe internazionale, ed ha un posto di primo piano nel cinema mondiale.

Georges Sadoul

Un giudizio su John Ford

Georges Charensol, analizzando The Fugitive *di Ford, ha concentrato la sua critica in rilievi di contenuto, nella prima parte del suo scritto su « Les Nouvelles Littèraires »: ed ha giudicato quel film come la piú riuscita interpretazione cinematografica di Graham Greene, coinvolgendo tra l'altro nella sua affermazione* The Fallen Idol *di Carol Reed. L'eminente critico parigino ha poi preso spunto da* The Fugitive *nella seconda parte della sua trattazione — che riproduciamo in estratto — per una valutazione generale dello stile di John Ford, che egli riporta addirittura a quello delle grandi scuole tedesca, francese, svedese, dell'altro dopoguerra. La critica di Charensol — che definisce* The Fugitive *il capolavoro di Ford — assume un particolare interesse anche in relazione polemica a*

quella di Sadoul, pur considerata la diversità degli angoli visuali.

Nella maggior parte dei romanzi di Graham Greene la trama poliziesca serve soltanto di pretesto per evocare tutto un mondo segreto, non lontano in fondo dal mondo d'un Dostoievskij, o, piú ancora, da quello di Bernanos. E' all'esteriorità, di quei romanzi, che il cinema si è rifatto finora: anche in *The Fallen Idol,* in fondo. Il fatto nuovo si è avuto invece quando il grande romanziere inglese ha incontrato colui, la cui statura domina, dopo l'eclisse di Griffith, tutto il cinema americano.

Per il suo film, *The Fugitive,* Ford ha scelto il piú difficile tra i romanzi di Greene: sotto l'intrigo romantico di *The Power and the Glory* il dibattito metafisico affiora in ogni pagina: il cinema riesce a tradurlo in termini propri con i propri mezzi, senza farsi mai schiavo della letteratura.

Ford ha apportato al romanzo le modifiche che contribuiscono a svolgerne lo spirito, in profondità: dando la parte del sacerdote a Henry Fonda, per esempio, e facendone solamente un debole, invece dell'ubriacone vizioso che era, il regista ha eliminato i lati abietti del personaggio, che, esasperati dal realismo dello schermo, avrebbero giocato a detrimento del dramma interiore e del conflitto sociale. Ford ha saputo inoltre scoprire gli episodi significativi, e sottolinearli. Insomma, il film appare, ben piú del romanzo, come una trasposizione moderna della Passione di Cristo, con la Maddalena incarnata dalla Del Rio, e Giuda da Carrol Naish.

Il film è stato realizzato nel Messico, con la collaborazione di Emilio Fernandez e di Gabriel Figueroa: ma il Messico di Ford è ben diverso da quello che appare in *Maria Candelaria* o in *Enamorada:* qui il fascino del folklore è sostituito da un rigido misticismo.

John Ford ha ammirabilmente compreso che un soggetto eccezionale come quello di *The Fugitive,* non poteva essere trattato con mezzi artistici ordinari: ed ha manifestato nel suo stile la stessa audacia che ha avuto nella scelta del tema. Egli ha reagito alle convenzioni con una potente personalità.

The Fugitive si rifà all'arte delle figurazioni stilizzate che si manifestò in Francia, in Germania, in Svezia all'indomani dell'altra guerra. Si pensa a Epstein, a Pabst, a Lang, a Sjostrom, di fronte a quei violenti contrasti di luci, alla gravità degli atteggiamenti, alla ieraticità delle composizioni.

Quello che ci ha sempre colpito in Ford è una prodigiosa intuizione: per cui i suoi *westerns* appassionano come *Il traditore,* come *Furore,* o *Come era verde la mia vallata.* Per ciascuno di questi soggetti, di intonazione cosí diversa, egli ha saputo trovare lo stile giusto. E ancora in *The Fugitive* egli ha compreso l'arte di Greene per cui non ha esitato a rifarsi a un formalismo che si sarebbe detto relegato nel tempo.

Ci troviamo dunque di fronte ad un'opera studiata, meditata, nella quane non v'è un'immagine che non sia stata messa a punto con estrema cura. Certamente, amiamo di piú quel cinema che si informa alla vita, e tali ricerche ci interessano meno, cosí come avremmo preferito trovare in questo film quella duttilità che esso, rigidamente giansenista, rifiuta. Ma il metodo vale per quello che vale colui che se ne serve: in questo film John Ford tocca il livello del Dreyer di *Giovanna d'Arco* e del *Dies Irae,* che non è meno grande perché non segue la tendenza del giorno.

Per l'armonia totale tra la concezione e la realizzazione *The Fugitive* è forse, a tutt'oggi, il capolavoro di John Ford: un capolavoro che apparirà tanto piú grande quanto piú tempo passerà.

Sul cinema inglese

La critica di Georges Charensol a Oliver Twist *di David Lean, oltre ad essere motivo d'una scorsa all'opera di quel regista da* Breve incontro, *è inquadrata da una particolare osservazione sul cinema inglese del dopoguerra: che il critico de «Les Nouvelles Littéraires» pone tra l'altro in contrasto particolare con quello italiano. Riportiamo i punti centrali dello scritto di Charensol, che vuol fare di David Lean, sotto un certo aspetto, il regista piú rappresentativo del cinema inglese di oggi.*

Dalla guerra sono nate due scuole cinematografiche, l'italiana e l'inglese, che, sebbene diverse come ispirazione e come stile, avevano in comune, alle origini, una stretta aderenza alla realtà e una rinuncia al mondo immaginario nel

quale il cinema americano, e troppo spesso anche quello francese, ama ancora rifugiarsi. Ma, se questo « neo-realismo » si giustifica facilmente finché gli avvenimenti sono cosí straordinari che basta anche la registrazione di essi per emozionarci, cosa accade di esso ora che il mondo ha ritrovato una relativa pace? A tale quesito gli italiani e gli inglesi dànno risposte contradditorie. I primi continuano ancora ad essere ossessionati dalla loro disfatta, e dai loro problemi materiali e sociali: e il neorealismo non si è mai espresso con tanta potenza, in Italia, come nei nuovi *La terra trema, Sotto il sole di Roma, Anni difficili.* Gli inglesi invece si allontanano a poco a poco dai motivi drammatici che hanno per un certo tempo formato la trama della loro esistenza: *Henry* di Olivier, *They Made Me a Fugitive* di Cavalcanti, e i film di David Lean, non seguono alcuna linea: vogliono solo narrarci una storia. Bisogna notare che essi lo fanno con un'arte cosí sottile, con una forza cosí avvincente, che la scuola inglese batte oggi, su questo terreno, ogni altro cinema. Tra i nomi che mi vien fatto di citare, si impone quello di David Lean. In *Breve incontro* il giovane allora sconosciuto, ma già capace di pensare per immagini cinematografiche, ha saputo trovare i mezzi espressivi piú convenienti per rendere quel soggetto pur cosí ridondante di enfasi romantica: il film è un'opera eccezionale, con la sua voce cosí discreta, con quella commovente semplicità che le dà un tono inimitabile.

Con *Grandi speranze* Lean ha fornito la prova che quella critica, che per prima aveva scoperto tra l'indifferenza generale *Breve incontro,* non aveva errato. *Grandi speranze* è un film importante, perché è la prima opera di David Lean solo, senza la collaborazione di Noel Coward, sotto la direzione del quale egli aveva realizzato *In which we serve, This Happy Breed,* e *Spirito allegro.* Va rilevato però che in *Grandi speranze* Lean, con tutta la sua abilità, non è riuscito ad eliminare del tutto l'elemento convenzionale.

In *Oliver Twist* il regista è andato ben oltre. Questo romanzo ha il dono di essere un'esperienza personale e di essere opera d'uno scrittore dotato inoltre di straordinarie capacità d'osservazione: che fanno di esso un affresco di costume della piú grande autenticità. David Lean ha ammirabilmente compreso tutto questo, ed ha posto in primo piano caratteri fortissimi accanto a una vecchia Londra, tale che alla suggestione di essa è impossibile sfuggire. Si sa che Dickens forza spesso il tratto: egli amava oltremodo i contrasti di ombre e di luce, e c'è sempre nelle sue opere il candore d'un giglio accanto ad una perversa abiezione: ma tutto questo è soltanto l'esteriorità, dietro la quale vi è qualcosa di appassionante: cui Lean ha dato tutta la sua attenzione. C'è qualche compiacimento caricaturale eccessivo: ma i personaggi dei quali il regista si interessa piú profondamente sono trattati con mirabile discrezione. Il suo immenso affresco londinese, a stampe romantiche, è irreale per quel tanto che basta a conservare la poesia, ed è a un tempo talmente vero da darci l'illusione di vivere quel mondo sparito.

Le invenzioni si susseguono in questo film talmente numerose, la ricerca cinematografica è cosí continua, il montaggio è d'una tale sicurezza, che è impossibile citare, scegliere tra le cose riuscite.

Se *Hamlet* deve essere considerato piú come la creazione d'un artista di gran classe che come testimonianza del cinema britannico, *Oliver Twist* è invece il film tipicamente indicativo del livello e dell'orientamento attuale di quella cinematografia. Non riesco a pensare che una trasposizione cosí ampia ed autentica a un tempo, di un'opera di Dickens, potesse essere fatta in altro luogo, all'infuori dell'Inghilterra.

Georges Charensol

Documentario e cine-attualità

Uno degli esponenti della giovanissima cinematografia romena, il signor Victor Iliu, traccia su « Rumanian Review » la nuova concezione, quella moderna, sociale, che i cineasti romeni hanno del documentario e della cine-attualità: concezione d'avvenire, tradotta in realtà da questa giovanissima cinematografia, la quale si rivela tanto piú promettente, e ben inquadrata: almeno a quanto si può giudicare da questa indicativa pagina.

Problema fondamentale per il cinema romeno è l'orientamento concreto

verso il realismo. Ciò comporta una profonda rivoluzione nella scelta della materia da trattare, nella maniera di trattarla, e nei concetti di espressione artistica. Non si tratta soltanto di preparazione ideologica e di definizione di un'estetica del realismo: il problema è sopratutto quello di stabilire un contatto intimo con i milioni e milioni di persone, protagonisti e spettatori vivi di tale cinema nuovo. La rivoluzione è fondamentale, radicale e decisiva. Essa è in atto, da noi.

I cine-giornali d'attualità editi a cura del Ministero delle Informazioni dall'organizzazione specializzata della Cinematografia Nazionale, hanno cessato di essere sensazionali e pubblicitari: non sono piú altoparlanti governativi, né sono piú intesi come strumento per popolarizzare personaggi ufficiali. Essi servono, innanzi tutto, a sottolineare l'attività produttiva, creativa, dei lavoratori dell'industria, della scienza, dell'arte, e di tutti gli altri settori della vita sociale: e questo per informare, educare, spingere all'emulazione, le masse lavoratrici. Il problema non è quello di fare della propaganda, ma di registrare, di fissare come documento, i risultati di attività produttive, creative nazionali, di svolgere un compito educativo, di sintetizzare, magari dialetticamente, le fasi della lotta per una nuova società, in tutti i suoi aspetti, in tutti i suoi settori vivi. La visione di campioni sportivi vincitori, di operai in emulazione, di artisti al lavoro, è intesa non tanto a porre in primo piano quegli sportivi, quegli operai, quegli artisti, quanto a sottolineare aspetti di questa nuova società in evoluzione. Ciò non vuol dire che si perda il senso dell'avvenimento particolare, del « fatto », del personaggio-notizia: avvenimenti, persone, fatti del giorno sono prospettati, però in un senso che dia immediatamente al pubblico la percezione del problema, risolto o da risolvere, contenuto nel fatto di cui si parla: e ciò senza trascurare il fatto giornalistico dell'attualità, il valore storico del fatto stesso proiettato nell'avvenire e relativamente al passato, e la sostanza umana, di cui sono sempre ricchi gli avvenimenti prescelti per l'illustrazione. Su questa linea, si è abbandonato il cine-giornale superficiale, sensazionale, la « feature » americanoide.

Con lo stesso spirito si è proceduto nel settore del documentario. E' stata abbandonata la deteriore tradizione del film documentario a descrizione in chiave lirica, che prospettava la Romania esclusivamente con una sensibilità turistica, e con un gusto per il folklore esotico. Questo genere di documentari non chiedeva che indulgenza e attitudini contemplative, allo spettatore. Non tutti quei film erano privi di qualità formali: ma le immagini di cui erano fatti non erano altro che veli, tesi a nascondere conformisticamente la realtà: i contadini non erano che pupazzi su scenari d'un pittoresco artificioso e convenzionale: gli operai non erano che dei sopramobili retorici, sempre sullo stesso forno Martin. Una retorica canzone delle macchine o dei campi, una demoralizzante e strombazzata parata di ricchezze ingannevoli, o altrui, e i lavoratori erano appena nominati, o ridicolizzati negli abiti da festa. Di contro a questo falso lirismo e a questo cinismo di gente corrotta, è sorta una nuova concezione del documentario. Oggi il documentario romeno è uno strumento di conoscenza della realtà, ed è un'arma attiva in tal senso, come la nostra arte, la nostra letteratura. La nostra posizione di cineasti di fronte alla realtà è ormai definita, in questo settore. Tale attitudine appare chiaramente riflessa nella scelta della materia, che si porta sullo schermo, e nella forma con la quale la si esprime: e il documentarista romeno è attento al ritmo delle immagini, quanto al contenuto delle immagini stesse. Contenuto che è tratto da un contatto diretto e continuo con la realtà della nostra vita sociale: contenuto che, naturalmente, si riflette nello stile stesso dei nostri documentari, formandolo ad una nuova estetica realistica cinematografica. E' un continuo divenire, che caratterizza il documentario romeno di oggi: inutile dire, quindi, che una forma perfetta di espressione è ancora ben lontana, per noi: ma si può anche dire che ogni film documentario è per noi un passo avanti concreto e sensibile, in tale via.

Victor Iliu

Le Silence de la mer

Dall'ultimo numero di Lettres Françaises, *stralciamo questo brano di Georges Sadoul che ci parla del primo film di Jean Pierre Melville, tratto dal no-*

to racconto di Vercors La silence de la mer.

In periodo clandestino, quando diffondevamo *Le Silence de la mer,* soffermandoci a considerare la limpida nettezza dello stile di Vercors, e l'evidenza, l'importanza che in quest'opera letteraria hanno le notazioni visive, dicevamo: « Che film se ne potrebbe trarre! ». Non eravamo i soli a pensarlo. Nel 1943, in una cittadina della Loira, una copia di quel libro capitò in mano ad un giovane, il quale sentí che ad ogni costo doveva trarne un film. Ed ora Jean Pierre Melville, dopo anni di sforzi e di lotte, ha realizzato il suo sogno.

Melville ha tenuto a trasporre il romanzo con un minuzioso rispetto per il testo. Il film è stato girato in una piccola casa di campagna, come quella di Vercors: in mille riprese, superando difficoltà tecniche indicibili. Non un metro di pellicola è stato girato in studio, interni e esterni. Il dialogo — o piuttosto, il lungo monologo di Werner von Ebrennac — riprende esattamente il testo di Vercors. E le pagine di Vercors che non hanno potuto esser *dette* dagli attori sono declamate da un invisibile recitante.

Tale partito preso, di commentare tutto, di dire tutto, mi è sembrato discutibile. Perché far dire alla voce recitante quanto si poteva dire con immagini? Vi sono dei momenti, ad esempio, in cui la descrizione di Vercors chiede, in sede cinematografica, un campo lungo, comprensivo, vasto: Melville dà questo squarcio di ampia descrizione cinematografica, ma la fa commentare dalla voce, la quale declama quanto appare già evidentissimo per immagini visive. Tali pleonasmi, lungi dall'accentuare la tensione drammatica del film, rischiano sempre, invece, di rallentarla.

La fedeltà letterale, la preoccupazione eccessiva di Melville in tal senso, diventa quindi, per degli eccessi maldestri, una forma di infedeltà, rispetto al clima drammatica dell'opera. Il mondo di immagini di Vercors viene forzato, in questa fervente trasposizione. Invece di affidarsi soltanto alle immagini visive — è Vercors stesso che introduce immediatamente il lettore in un mondo d'immagini — e invece di conservare quella rapidità corsiva del testo, cosí concisa, Melville ha puntato, per ogni immagine, sul commento per renderla piú convincente.

Ciò accade, però, sopratutto nella prima parte: per cui il film fino a un certo punto dà una forma di inquietudine al critico, e non convince. Ma poi, a un certo momento, si ha un miracolo, d'emozione.

Proprio da queste ripetizioni, da questo rincorrersi di immagini e di parole, da questa minuziosità, e, sopratutto, da questo fervore nella fedeltà a Vercors, finisce col prodursi una tensione sostenuta, insistente, angosciosa: quella che costituisce il piú grande valore del romanzo. L'umanità delle immagini e delle voci supera il simbolismo: nulla di schematico, nulla di convenzionale, nel conflitto.

Howard Vernon, nella figura di von Ebrennac, dà un'interpretazione di perfetta misura: egli sa essere commosso e duro, gelido e fremente, flemmatico e nervoso, sentimentale e crudele, com'è il suo personaggio. Gli altri due interpreti sono decisamente inferiori a lui: del resto, non potevano arrivare a dire molto, poiché è stato dato alla voce recitante il compito di esprimere tutti i loro sentimenti, tutte le loro passioni; che, invece, sarebbe stato sufficiente affidare al loro volto, al loro volto muto: al Silenzio, di Vercors.

Melville avrebbe dovuto trarre esempio da *La souriante M.me Beudet* di Germaine Dulac, o da *Thérèse Raquin di Feyder.* Ma, comunque, e nonostante l'errore fondamentale di concezione, *Le silence de la mer* va troppo dritto al cuore, per tutto il cuore che vi ha messo Melville, ed è d'una commozione troppo elevata, per negarlo, come opera, del tutto. Bisogna andare a vedere, e bisogna applaudire, questo film. Questo primo film di Jean Pierre Melville.

Georges Sadoul

Riassunto in francese ed inglese dei principali saggi e note

SPAZIO TEMPO CINEMA ARTE by Carlo L. Ragghianti.

The author deals, in accordance with the latest idealistic philosophy, with the problem of time and space in art, and especially with the cinema as an intrinsecal aspect in the language of every artist.

CINEMA E LINGUAGGIO by Jean R. Debrix.

In this essay, which reveals the author's deep knowledge of esthetical problems Jean R. Debrx establishes the relations between the various forms of language in art, and particularly of film language.

CONTRIBUTI DEL CINEMA ALLA LINGUA ITALIANA by Alberto Menarini.

In the third and last article on the contributions of the cinema to the Italian language, the author deals with the influence exercised by the interpreters of films, and uses, as in his previous essays, a most well chosen documentation in addition to this personal criticism.

BÉLA BALÁZS by Guido Aristarco.

The author's well known competence as a critic finds here a wide scope in painting the main aspects of Béla Balázs's personality, the great Hungarian theorist who died recently. In the first part of his essay Aristarco deals with Balázs as a man, while in the second part he reviews his activity as a writer of screen-plays and director.

CRISI E PROSPETTIVE DEL REALISMO CINEMATOGRAFICO by Father Felix A. Morlion, O. P.

The problem of realism in film is an argument of special interest to Father Morlion, who in this article describes the crisis and developments of realism in the French and Italian cinema.

ALCUNE DERIVAZIONI LETTERARIE NELL'OPERA DI JOHN FORD by Pier Francesco Paolini.

In addition to Mr. Paolini's notes on the subject of some literary derivations in John Ford, *Bianco e Nero* publishes also in this number four pages of stills illustrating John Ford's work.

IL NOSTRO CINEMA E IL LORO by Luigi Bartolini.

Luigi Bartolini, the well known writer and paiter, criticises in the columns of « Gli intellettuali e il cinema » the Italian cinema and its external aspects, recalling his experiences as author of the book « Ladri di Biciclette », from which Vittorio De Sica derived his film. He also develops the theme of the decadense of the present American cinema.

SPAZIO TEMPO CINEMA ARTE par Carlo L. Ragghianti.

L'auteur considère, selon la philosophie idéalistique la plus récente, le problème du temps et de l'espace dans l'art, et en particulier dans le cinéma, problème qui est l'aspect intérieur du language de tout artiste.

CINEMA E LINGUAGGIO par Jean R. Debrix.

Jean R. Debrix s'efforce de fixer — dans un essai où il fait montre d'un esprit subtil et d'une solide préparation esthétique — les rapports existants entre les différents moyens d'expression artistique et, en particulier, il se propose de donner une définition du language du cinéma.

CONTRIBUTI DEL CINEMA ALLA LINGUA ITALIANA par Alberto Menarini.

Dans son troisième article — le dernier de la série — au sujet des apports du cinéma à la langue italienne, Alberto Menarini étudie l'influence exercée par les interprètes des films sur la langue italienne. De nombreux examples, soigneusement choisis, accompagnent l'exposition de l'auteur.

BÉLA BALÁZS par Guido Aristarco.

Guido Aristarco, avec sa compétence et son rigueur critique bien connus, nous présente les côtés les plus marquants de la personnalité de Béla Balázs, le grand théoricien du cinéma hongrois, recemment disparu. Dans la première partie de son essai Aristarco considère Balazs en tant qu' écrivain, tandis que dans la deuxième il envisage son activité de metteur en scène et de réalisateur.

CRISI E PROSPETTIVE DEL REALISMO CINEMATOGRAFICO par P. Félix Morlion, O. P.

Voilà un sujet qui est cher au Rev. Père Félix Morlion O. P., auteur de l'essai « Crise et perspectives du réalisme cinématographique ». Ici Morlion analyse, avec son style brillant, la crise et les possibles évolutions du réalisme dans le cinéma italien et français.

ALCUNE DERIVAZIONI LETTERARIE NELL'OPERA DI JOHN FORD par Pier Francesco Paolini.

P. F. Paolini commente, dans une série de notes, certaines dérivations littéraires dans l'oeuvre de John Ford; à cette dernière *Bianco e Nero* consacre, dans ce numéro, quatre pages de photos.

IL NOSTRO CINEMA E IL LORO par Luigi Bartolini.

Dans la rubrique « Les intellectuels et le cinéma » Luigi Bartolini, le peintre et écrivain bien connu, attaque avec sa typique prose, brillamment violante, le milieu en cinéma italien et ses aspects extérieurs. Il rapporte son expérience en tant qu'auteur du livre « Ladri di biciclette » d'où De Sica a tiré le film au même titre. En même temps Bartolini analyse la décadence du cinéma américain dans le moment actuel.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Autorizzazione Tribunale di Roma n. 975

Società Grafica Romana - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200

Ginger
ROGERS

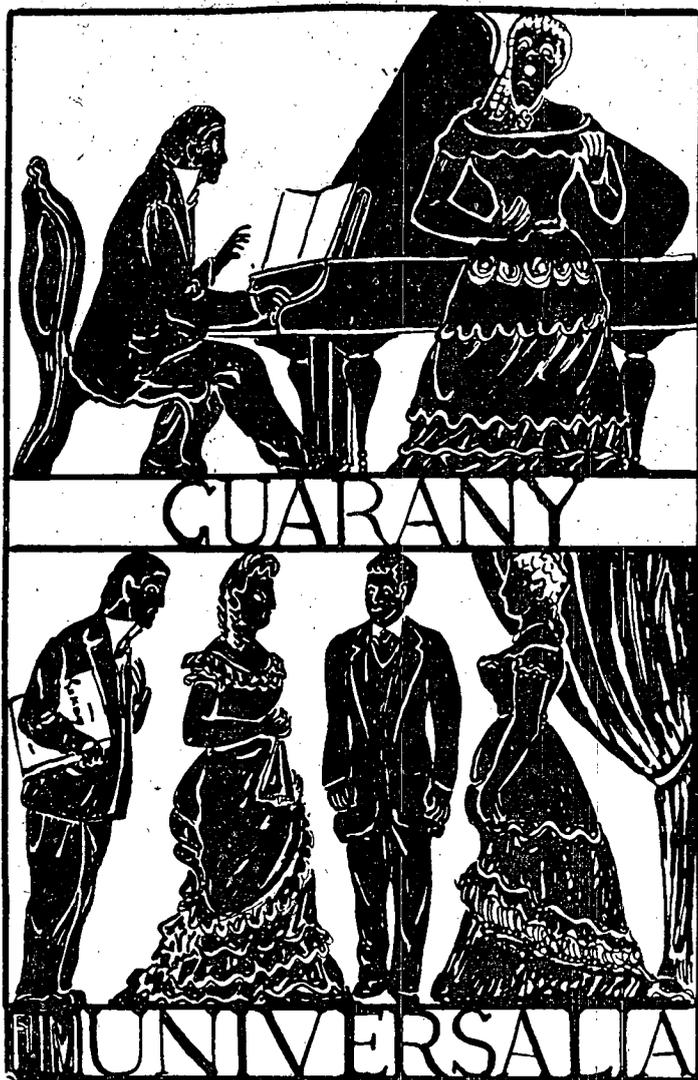
Joel
McCREA

Henry
TRAVERS

Regia GREGORY LA CAVA

PICCOLO PORTO

Disegno di CARLO LONGI *per il film Lux* **IL LUPO DELLA SILA**

Disegno di Manfredo Acerbo *per il film Lux* **CAMPANE A MARTELLO**

INTERPRETI:

ANTONIO VILLAR

MARIELLA LOTTI

con la partecipazione di

GIANNA MARIA CANALE

ALTRI INTERPRETI:

GUGLIELMO BARNABÒ
VITTORIO DUSE
CARLO LOMBARDI
LUIGI PAVESE

ANNA BUAZZELLI
TINA LATTANZI
DANTE MAGGIO
PIETRO SHAROFF

Musiche di Carlo Gomes - Edizioni Ricordi
con la partecipazione di
LINA PAGLIUCHI - CARLO NERONI - F. FILIPPESCHI
Orchestra diretta da FERNANDO PREVITALI

Realizzato negli Stabilimenti Titanus - Esterni girati a Napoli e a Rio de Janeiro
Direttore di Produzione: GOFFREDO D'ANDREA

Direttore Generale della Produzione: RENATO SILVESTRI